

د. ناجي رشوان

الوعي الحضاري و أساطير التصور البنائية، السردية، التشبيهية



الوعي الحضاري وأساطير التصور
(البنوية، السردية، التشبيهية)

الوعي الحضاري وأساطير التصور

د. تاجي رشوان

الطبعة الأولى 2009



للنشر والتوزيع، القاهرة.

© جميع حقوق الطبع محفوظة.

لدار أرابيسك للنشر والتوزيع بالقاهرة.

26، برج المصطفى، 2، شارع علي عفت

محطة حسن محمد، فيصل، الجيزة.

arabesque.publishers@gmail.com

190 صفحة، مقاس 21×13.5

رقم الإيداع بدار الكتب: 2009/17271

ISBN: 977.17.75642

تصميم الغلاف: عبد الحكيم صالح

التجهيزات والإخراج الداخلي: طاهر البربري

د. ناجي رشوان

الوعي الحضاري وأساطير التصور
(البنوية، السردية، التشبيهية)



moha

moha

mohamed khatab

المحتويات

مقدمة الطبعة الثانية : 7

تمهيد : 11

مقدمة : الأزمة والنقد : 19

الفصل الأول : سلطة البنية ؛ النظرة ، النظرية ، والأسطورة : 31

— أبعاد الأزمة وسياسات الانفصال.

— النظرة النقدية والرؤية الفنية ومسافات التصور.

— فُش والمجتمعات التأويلية.

— عفيفى مطر / التأويل و بنية الرؤية الفنية.

— التأويل.

— بنية الرؤية الفنية.

— بنية النظرة النقدية: نقد النقد أو الانعكاس على الذات.

الفصل الثانى : ميتافيزيقا السردية : 77

— السرديات الكبرى؛ السردية، والسرد.

— السرود العاطفية الكبرى.

— السرود الثقافية الكبرى.

— سرد "العبقرية".

— سرد "الحكمة" أو موقف "البين - بين".

— سرد "الشكية".

الفصل الثالث : التشبيهية وسلطة التصور : 161

— التشبيهية.

— التشبيه والواقع المشابه.

— تشبيهية الوعى وسلطة التصور.

— أفكار ما بعد حداثة: الوعى المضاد أو الوعى بالوعى.

— اللامركزية أو انتهاء الجوهر.



مقدمة الطبعة الثانية

منذ أن صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب منذ أكثر من تسعة أعوام - أثنته وجودى بالخارج - ضمن سلسلة كتابات نقدية التابعة للهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر، وهو يشير فيمن يختار قراءته مزيجاً مفارقياً رائعاً من الخير والشغف والإعجاب والارتباك وأحياناً من الإنكار والرفض الشديدين، بالرغم من عدم اختلافهم جميعاً على قيمته العلمية والنقدية. منذ ذلك الوقت وأنا أتساءل لماذا أثار هذا الكتاب مثل ذلك التأثير الشديد فيمن قرأوه إما سلباً أو إيجاباً؟ وقلت ربما لأنه من جهة أولى يطرح مجموعة من الإشكاليات الفلسفية والنقدية من رؤية ربما لم تكن مطروحة بمثل هذا القدر من التعقد فيما قبل على الساحة النقدية المصرية والعربية، ومن جهة ثانية يحاول أن يقلم فهم المؤلف لقدر غير ضئيل من التصورات الثقافية والفلسفية والنقدية التي ما تزال تشكل العقلية الغربية المعاصرة فيما يُعرف بثقافة ما بعد الحداثة - والتي عاشها المؤلف بنفسه أثناء فترة دراسته وتدريسه الطويلة في جامعة هـي مونتفورت بإنجلترا - ومن جهة ثالثة يقلم هذا الكتاب أطروحة الخاصة بهوية العقلية المصرية المعاصرة وما يراه فيها من معضلات ثقافية وإنسانية سببت أمراضها الحضارية الحالية من فساد قيمي وتناقض إنساني وترهل فكري وعدم قدرة على السيطرة على مفردات الواقع الاجتماعي المعيش، ويطرح - في ظل ذلك كله - حلوله العملية والإنسانية لهذه المعضلات والأمراض. أو ربما لأنه - أي هذا الكتاب - الأول من نوعه في مصر - حسب درايتي المتواضعة - الذى يتخذ

المنحى الثقافى الفلسفى منهاج عمله الأساس، والعقلية الحضارية المصرية للفترة مائة بحثة الرئيسة وغايته التحليلية، التى قلم فيها - وفق رؤيته - نماذج بحثية من مختلف خطابات الواقع المعيش قدر استخدامه لنماذج صفوية أدبية وفكرية (كأشعار عفيفى مطر وأسل دنقل وصلاح عبد الصبور).

ربما كان كل ذلك بسبب القدر الكبير من التكثيف الفكرى الذى يمارسه هذا الكتاب بالنسبة لما يطرحه من أفكار؛ الأمر الذى من شأنه أن يطالب القارئ بقدر غير قليل من المعرفة النوعية المتخصصة، والفهم المبدئى لمجموعة غير قليلة من الأطروحات السابقة قبل أن يتمكن - أى هذا القارئ - من استيعابه، فضلا عن الاستفادة منه أو تقييمه أو تقديره. أو ربما يعود كل هذا التأثير إلى مزيج من كل تلك العوامل ما خفى منها وما ظهر ولغيرها مما لم أرصده أو أنتبه إليه. إلا إننى - رغم ذلك - لم ترضنى مثل هذه الإجابات لما فيها من تكلف واصطناع، ولما قد تشير إليه من أحادية فى الرؤية وتمركز حول الذات، ثم واتبنى فكرة أظنها أقرب من ذلك كله لتفسير الوضع، إلا أنها تحتاج - وخاصة فى بداية البداية التى نحن فيها الآن - إلى إيضاح مبسّس حتى أيسر على القارئ فهمها.

قدمت هذه الدراسة فى واحدة من أطروحاتها الرئيسة فكرة مفادها أن الوعى المصرى الحالى - ولو بشكل جزئى - ذو هوية حكائية سردية - بالمعنى الواسع والعميق للمصطلح لا بالمعنى النقدي الضيق الخاص بنظريات السرد الحداثية - لا يتعامل إلا مع حقائق ومفردات قابلة للتبلور السردى وفق منظومة سردية تحتوى عناصر بطولية وعوامل ترابطية وقدرات انسجامية خاصة. ما يتفق وتلك المنظومة الاستيعابية يقبل أو يطرح بوصفه قابل للمناقشة وما لا يتفق يرفض وينكر بوصفه "غير موجود" أساسا، أى أن مشروعية

الوجود في الفعل الاجتماعي اليومي تمنح وفق قدر سرديّة المنتج الثقافي المطروح (بالمعنى الواسع للمصطلح) لا علميته أو عمقه أو موضوعيته. وقدمت هلة الدراسة في متنها عدداً من نماذج هذه السردية تتحكم في الفعل الحضاري المصري الحالي من مثل سرد الشكية (المواطن مذب حتى تثبت براءته)، وسرد العبقورية (الواحد النابغ النابغة الذي ليس له مثال)، وسرد الحكمة (أو موقف اليبين بين - التواسطية - الحيادية/ الأمان) وغيرها.

ما حدث فيما يتعلق بهذا الكتاب لا يبدو إلا تعبيراً مباشراً عن مثل هذه العقلية السردية عنها. فليس من عجب أبداً أن تواجه هذه الدراسة ذات العقلية التي أصرت على فضحها وتناولها بالتشريح والتمحيص، لو لم يحدث ذلك لصار أمر وجود هذه العقلية وسواها الذي أصرت عليه هذه الدراسة أمراً غير دقيق، ولأصبح ذلك نفسه قرينة على تصور ما نرى قرائتها لهذه العقلية الحضارية وآلياتها السردية من انقسام وترهل، وليس ذلك كمالقول بأن تأثير الكتاب المستفز كان كله من جنس هذه العقلية، فلقد حصل على جائزة الدولة التشجيعية عام 2002 في مجال الإبداع النقدي بإجماع الحكمين، أي أنه - كما قلت آنفاً - قد فرض قيمته العلمية والأكاديمية على من قرأوه. ولعل القارئ يتسلسل عما أعنيه بالإشارة والاستفزاز اللتين أخرجهما هذا الكتاب في بعض من قرأوه. قابلت أحد الاصدقاء (السابقين) الذي يعمل في الحقل الأكاديمي وفوجئت بأنه يريني منشورات له استنسخ فيها أطروحات هذا الكتاب وتبنى منهجة كاملاً دون أدنى إشارة أو ذكر لفضل هذا الكتاب في استشارة الأفكار المأخوذة بعضها نصاً وبعضها روحاً منه، وكأنه - أي من كتب مثل تلك الأفكار الممسوخة - يريد أن يحو هذا الكتاب محواً وأن ينسب لذاته ما قد يكون به من أفكار أو أطروحات، يريد أن يصير

هو بطلها السردى الأوحده وملاذها الأخير إلى هذا الحد انفصل
الوعى العلمى عنده عن موضوعه الذى هو كنهه: الحقيقة والبحث
عنها، وانفصلا معا عن هدفهما اللذين أنشأ من أجله ألا وهو
خدمة حياة الإنسان ووجوده، وفُضِّل على ذلك الالتصاق برؤية
سرديّة ساذجة عن البطولة والعبقريّة! وبعضهم هاجم الكتاب نافيا
ما به من مراجع موثقة ومطروحة فى سوق الكتاب العالمى حتى لا
ينفى عن ذاته صفة المعرفة بها. والقضية كما أسلفت ليست فى أى
من هذه الممارسات على حدة ولكن فيما تشير إليه من انقسام ذاتى
وبأورة مرضية فيها (تشبه عقلية النصاب) وهما عرضين من أعراض
سرديّة هذا الوعى وأسطوريته التى يبدو أن هذه الدراسة قد
حللتهما بصورة استقرت ما بهما من أمراض وعي وإنسانية فجعلت
رودد أفعال ليس من شأنها إلا أن تصير ذاتها بمثابة شهادات ضمنية
حقيقة بالحدارة لا العكس.

وقد قُمت فى هذة الطبعة قدر المستطاع بزيادة التوضيحات
والأمثلة وتدقيق بعض من المراجع والترجمات وشرح بعض الأمثلة
والاستخدامات التى لم يتعرف عليها الكثير من القراء وبخاصة فى
التعريفات الأولى فى المقدمة والفصل الأول مما أرجو أن يسهل على
القارئ مهمته.

د. ناجى رشوان

تمهيد

بدلاً من أترك للقارئ مهمة تحديد الدوافع والمنطلقات التي حفرت هذه الدراسة على الوجود، والسؤال الرئيس الذي تسعى للإجابة عليه أو مناقشته أو تحليله، كما يبدو الحال في كثير من الدراسات النقدية العربية المعاصرة، تود هذه السطور أن تضع هذه الدوافع وهذا السؤال أمام القارئ وضع العيان، بحيث لا يكون هناك ارتباك أو حيرة كبيرين حول توجهات هذه الدراسة وما تود إنجازها، إذ ليس من شيء أكثر مدعاة لمثل هذه الحيرة من دراسات تتركنا نبحث بحثاً عما نحاول إنجازها أو تحليله أو الإجابة عليه، فتتجنب وضع تساؤلاتها ودوافعها على نحو يسمح للقارئ أو الباحث على حد سواء تبرير وجودها أصلاً؛ فضلاً عن تقييم أهدافها الكلية أو الوقوف على علاقات ما يستتجه من أهداف فيها بالقضايا الفكرية والنقدية العامة التي تمثل سياقها الذي خلفها ومناخها الذي تحاول الاتصال به.

ومن ثم تحاول هذه الدراسة الإجابة على تساؤل أساس يخلص بمجمل أسئلتها وينسرب في خلفيات افتراضاتها ونتائجها، ربما يمكننا وضعه على النحو التالي:

ما الذي يعبر عنه الانفصال القائم في الفعل الحضاري المصري المعاصر بين النظرية النقدية أو التنظير الفني من جهة، وأهدافها التطبيقية من جهة أخرى، وبينهما معاً وثقافة الشارع المصري؟ أو بصورة أكثر عمومية: ما الذي يعبر عنه الانفصال القائم بين (المؤسسة) وفلسفة قواعدها الإجرائية من جهة، وأهدافها التي أنشأت من أجلها من جهة أخرى، وبينهما معاً وحاجات الحياة

اليومية أو متطلبات الخبرة المباشرة فى العالم الحياتى العملى فى مجتمعنا المعاصر؟

تسعى هذه الدراسة، إذًا، إلى تقديم تفسير أول لا يدعى الاكتمال لما أتمته على سبيل الإيجاز والجاز حالة الوعي الحضارى الحالى فى وجهين من وجوه: الوجه الثقافى الإدراكى والوجه النفسى العاطفى، متحفة من مجال الإبداع الثقلى والشعرى منطقة عملها الأساس، ومن فلسفات الحضارة والنظرات النقدية عند هابرماس، وليوتار، وبوديلار، وفوكو، وهويسن، وإيهاب حسن، وإدوارد سعيد، ولندا هاتشن، وبارت، وبول دى مان، وغيرهم أطرها المرجعية المبدئية.

يحاول الفصل الأول فى هذه الدراسة الوقوف على تعريف مبدئى لحالة الانفصال هذه وتحليل آليات وجودها حال فعلها، ومناهج تبديها فى النظرة الفنية والحضارية العامة على حد سواء، متخذًا من مفهوم (البنية) "Structure" تعريفًا واصفًا لهذا الانفصال ومظاهره الوعية. ويحاول هذا الفصل أيضًا أن يقدم نقدًا موجزًا لهذا المفهوم من خلال تبيان أثره على الوعي الحضارى المعاصر وعواقببنى الفكر له فى النظرة الفنية والنظرة النقدية على حد سواء.

أما الفصل الثانى فيحاول تحليل ما يراه بوصفه أصول حالة الانفصال هذه وأسباب وجودها واستمرارها وصور هذا الوجود المختلفة والمتنوعة فى الفعل الحضارى العملى وخلقياته فى الثقافة المعاصرة متخذًا من مفهوم السرديات الكبرى **Grand Narratives** عند ليوتار إطارًا عامًا له فى تعريف أحد جوانب هذه الأسباب والأصول وهو ما أسماه هذا الفصل (سردية) الوعي المصرى المعاصر. أما الفصل الأخير فيعرّف جزؤه الأول جانبًا آخر من جوانب تلك الأسباب والأصول متخذًا من مفهوم التشبيهية عند المنظر الفرنسى جان بوديلار **Simulacra** أساسًا عامًا له، ويناقش جزؤه

الثاني والأخير بعض الأفكار والتصورات الخاصة بثقافة الغرب المعاصر أو ما يعرف بما بعد الحداثة Postmodernism رغبة في الإيحاء بوجود وعيي آخر، وفي التمثيل على هذا الوجود، ومن ثم محاولة كشف الطرائق التي يمكن لأنواعها العامة الوصول إلى ما أسمته هذه الدراسة بحالة (الوعي بالوعي) Consciousness of reflexivity-Self أو (الانعكاس على الذات) التي تراها هذه الدراسة حلاً عملياً يمكنه فتح الباب أمام محاولات مواجهة أعراض الانفصال والترهل الحضاري السائدة في مجتمعنا الحالي.

وعلى الآن أن أعرف مجموعة المفاهيم والتعبيرات التي استخدمتها هذا البحث بصورة متكررة والتي أرى في تعريفها الآن تمهيداً مناسباً يجعل من مواجهتها في نص الدراسة أمراً أقل ضريبة على القارئ والباحث على حد سواء. ما أعنيه بتعبير (الوعي الحضاري) يشبه ما يعنيه لوسيان جولدمان بتعبيره (العقل الجمعي) (1) أو ما يعنيه فوكو بتعبيره (الخطاب) (2)، من حيث افتراضه مجموعة معينة من العوامل والصفات المنهجية العامة يشترك فيها أفراد مجتمع أو لسان معين، إلا أنه يختلف عنهما في تحديده جانباً واحداً من هذا العقل وحقلاً واحداً من حقول هذا الخطاب ألا وهو الجانب الحضاري أو الحقل الحضاري أي جانب أو حقل الفعل الاجتماعي الغائي وخلفيته الوعوية. فالوعي الحضاري إذا - في تعريفه المبدئي - يشير إلى المناهج التركيبية والصفات الفكرية والمبادئ النفسية التي على أساسها يعرف الفرد (مكانه الحضاري)

(1) Lucien Goldmann, "Genetic Structuralism in the Sociology of Literature", in *Sociology of Literature*, Elizabeth and Tony Buras (eds.), (Midex: Garmondsworth, 1973).

(2) Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge & The Discourse of Language*, A. M. Sheridan Smith (trans.), (New York: Pantheon, 1972).

فى المجتمع (تاجر، شاعر، مدرس - رب أسرة، أعزب - تقليدى، متحرر، منمرّد، متبع للأخلاق السائقة، رحيم، عادل، مشهم - إيجابى، فاعل، سلبي، مستسلم - محب للفنون، سطحي، عميق ... إلخ)، أى دوره الفكرى، والإنسانى، والسياسى، والثقافى، والاقتصادى حسب ما يتبدى فى فلسفة ونوع وقيمة وحجم فعله الاجتماعى إن سلباً أو إيجاباً ومن ثم لا يختص الوعى الحضارى بالفكر المجرد أو الرؤية الشخصية إلا لو تبدى هذا الفكر وتلك الرؤية فى فعل ما، أو خرجا من حيزهما الشخصى إلى طرف آخر فى المجتمع، وهكذا يختص هذا التعبير بكل تلك الأفعال دون استثنائه فيها، أو تفضيل بينها، ومن ثم يكون افتراضنا المبدئى الكامن خلف هذا التعبير هو أن كل فعل خارج عن الفرد إلى مساحة اجتماعية ما أيا كان حجمها هو فعل حضارى بالضرورة، أما تعبير (الوعى الثقافى) فيشير إلى جانب واحد من هذا (الوعى الحضارى) هو الجانب الإدراكى، ومن ثم يتضمن خصائص ومبادئ وصفات الإدراك الكامنة فى الوعى الحضارى للفرد فى لسان أو مجتمع ما، والتى على الرغم من إمكانية اشتراك جماعة لغوية ما فى وجودها - أى هذه الخصائص والمبادئ والصفات - هى لا تزال خاصة بالفرد وحده، حتى لو تطابقت تطابقاً كاملاً مع مثيلاتها لدى الجماعة، أو أفترض فيها ذلك افتراضاً، لاحتوائها على بعد ذاتى لا يمكن تجنبه وهو البعد النفسى، ينطبق هذا الوصف بدوره على تعبيرى (الوعى الثقافى) و(الوعى الفنى) كليهما؛ إذ إنهما يمثلان بدورهما جانبيين من جوانب (الوعى الثقافى)، ومن ثم يحملان صفاته وحدوده العامة.

وهناك تعبيرات أخرى استخدمتها هذه الدراسة استخداماً ما بعد حدائى قد لا يكون مألوفاً تماماً لدى القراء غير المتخصصين من مثل تعبير السياسة Politics بوصفه معبراً عن جماليات Aesthetics التلقى والاستقبال والبعد النفسى فى اختيار المنهج، والعكس أيضاً،

أى استخدام تعبير الجماليات بوصفه معبرا عن سياسات الفعل وإشكالات تفاعل الوعى المنتج له جماليا مع العالم.
وربما يعود جزء من لا مألوفية توحّد هذين التعبيرين لدى القراء إلى الارتباط الشائع بين تعبير (السياسة) و (الحكومة) أو القوى الحكومية وتفاعلاتها الإجتماعية، وتعبير (الجماليات) وما هو "جميل" Beautiful.

ومبحث الجماليات أو المعرفة بالجماليات لا يختص بالبحث فيما هو جميل فقط، ولكنه يختص بالبحث فى كل تفاعل ذاتى نفسى أو عقلى تتخلل قدرات الذات الوجودية والرؤىوية للأشياء فى العالم⁽³⁾ ومن ثم يشير هذا التعبير -أو يتضمن بحثه- البحث فيما هو (قيح) أيضا فضلا عما هو (منسامى) و(متفاعل) و(مختلف) و(موجود)⁽⁴⁾ وكذلك تعبير السياسة يشير إلى اختيارات أنظمة الفعل والفلسفة التى تحدد هذه الاختيارات أيّا كان الموضوع، وعليه، يشير استخدامى لها التعبير فى معظمه إلى دلالة عمومية التوجه النهجى فى الفعل الاجتماعى على أصول هذا الفعل الجمالية المرتبطة بقدرات الذات على الموافقة أو المخالفة بين ما هو قابل للإدراك Conceivable وما هو قابل للتقديم أو التعبير عنه Presentable. ومن ثم يتوحد التعبيرين - السياسة والجمال - بهذا المفهوم كى يصفنا توجه الذات الخاص نحو إدراك أو اختيار مناهج تفاعلها الحضارى العام فى المجتمع.

(3) أنظر على سبيل المثال:

- Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, Christion Lenhardt (trans.), (Bosten & London: Routledge, 1984).

(4) أنظر.

- Jean - Francois Lyotard, *Lessons on the Analytic of the Sublime*, Elizabeth Rottenberg (trans.), (California, USA: Stanford University Press, 1994).

ويمكننا أن نُفصل ذلك تفصيلا كالآتي:

بينما يستطيع الفرد أن يعى أو يستوعب الكثير من المدركات بمختلف مستوياتها من العمق والسطحية، (أى القدرة الاستيعابية Conceivability) ليست كلها عنده قابلة للموضعة اللغوية، وإن كانت كذلك ويشكل مَرَضٌ، لايزال جزءا منها قابع فى الوعى غير قابل بشكل كامل لهذه الموضعة (أى القدرة التقديرية Presentability)، أى أن هناك مسافة حتمية بين المُدرك والمُقدم فى اللغة لا يمكن فيها التطابق التام بينهما برغم إمكان الموضعة اللغوية المُرضية وهو مايشير إلى مفارقة هذه المسافة التى من شأنها أن تسمح بكثير من تنوعات التقديم أو الموضعة اللغوية للمدرك الواحد وأن تعترف بقصور هذه المواضع جميعها عن المدرك المنوط بها، هى إذا مسافة مفارقة بين قدرات الاستيعاب العقلى وقدرات الموضعة اللغوية لدى الفرد تحسدها قدراته الجمالية (أى النفسية) لا الموضوعية أو المنطقية فى الأساس. وإذا افترضنا وجود هذه المسافة المفارقة (بين ما هو قابل للإدراك وما هو قابل للموضعة اللغوية) - على مستوى ما على الأقل - بشكل علم أى فى كل فعل فكري (أى لغوى) - يصير كل فعل فكري (أو لغوى) فى واقعه هو فعل جمالى بما فى ذلك أفعال الاختيار الراضخة للمنهج العلمى أو الفلسفى - أو بتعبير آخر - بما فى ذلك السياسة أو المنهج الموضوعى. ومن هنا أتى اختيارى لاستخدام مصطلحي السياسة والجمال بوصفهما مترادفين و ليسا متخالفين، والافتراض الكامن خلف هذا الاستخدام هو أن اختيار الفرد لدوره الحضارى ورؤاه الإنسانية والثقافية هو فى الأساس اختيار جمالى وليس منطقى أو موضوعى أيا ما وصلت درجة منطقيته أو موضوعيته.

وحاولت فى معظم أجزاء هذه الدراسة أن أعطى أمثلة محددة على المفاهيم التى استخدمتها، وأن أقدم شرحا مفصلا للمفاهيم التى أقدمها فى إطار أهداف هذه الدراسة ودوافعها العامة، كما

حاولت في استخدامي للمراجع الأجنبية التي اعتمدت فيه على
ترجمتي الخاصة أن أقلم المقاطع والمقتبسات التي قد يكون فيها
التباس بلغتها الأصلية في هذه المراجع، عسى أن أعطي للقارئ
المتحدث بالإنجليزية فرصة معرفتها بشكل مباشر دون تدخل تأويلي
منى. وحاولت أيضا وضع التعبيرات والمفاهيم الإنجليزية بجانب
تعبيراتها العربية حتى أقلل من قدر الالتباس والتشابك الذي قد
يوحى به استخدامهما بالعربية وعسى أن يصير القارئ على معرفة
تامة بما أعنيه بها.

مقدمة : الأزمة والنقد

هي الكتابة إذا، حيادية، حد التخيل، تدمير لكل صوت مُشخص ومُحدّد، لكل مُتَبَيّن وأصل، مساحة ضبابية متراكبة تختفي فيها الذات، ومعكوس ما يعرف الهوية بدءاً من هوية الجسد الذي يكتب...

فاللغة هي التي تحدث في العمل الإبداعي وليس المؤلف، فلكني أكتب يجب على كشرط أساس أن أصل إلى حالة من اللاشخصانية (لا الموضوعية السابقة التي يستعملها الروائي الواقعي) توصلني إلى مستوى تستطيع اللغة فيه أن تفعل، أن (تؤدي)، اللغة لا (أنا)⁽¹⁾
رولان بارت (1968)

لقد اعتدنا القول بأن المؤلف هو المبدع العبقري لعمله الفني الذي لا ينتهي لقد اعتدنا الاعتقاد بأن المؤلف هو نوع فريد من البشر، تتعالى لغته على اللغات، حتى إن تحدث - أي المؤلف فاض المعنى منه قيضاً أهدياً لا يتقطع. والأمر على العكس من ذلك تماماً، فالمؤلف ما هو إلا مبدأ وظيفي يستطيع به الفرد في ثقافتنا المعاصرة أن يُجدّ ويختار المعنى، أن يعوق حركات الدوران الحرة، حركات التأويل الحرة، حركات التركيب والتفكيك وإعادة التركيب الحرة للمعنى في الخيال. المؤلف، هو صورة بلاغية أيلولوجية لا تشير إلا إلى الطريقة التي نخشى بها انقلات المعنى⁽²⁾.

ميشيل فوكو (1969)

لو كان على القراءة ألا ترتضى بمجرد تزويج النص، أو إنتاج قرينه في الاستقبال، فلا يجب عليها البتة أن تتجاوز النص نفسه نحو ابتداء ما يخالفه، نحو ابتداء مشار Referent آخر، أو واقع آخر

(1) Roland Barthes, "The Death of the Author", (1968), Stephen Heath (trans.), in Image, Music, Text, (London: Fontana Press, 1977), p. 142 - 8.

(2) Michel Foucault, "What Is an Author", (1969), Josué V. Harari (trans.), in Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism, Harari (ed.), (Ithaca: Ithaca U. Press, 1979), pp. 141 - 160.

مستمد من أى من التفاعلات الميتافيزيقية أو التاريخية أو النفسية /
البيولوجية أو غيرها، بالقدر الذى لا يجب عليها به ابتداء مشار إليه
Signified آخر يخرج عن نطاق النص، ويمكن لمحتواه أن يتحقق
بأى من سبل التخيل خارج اللغة، فليس هناك من شئ خارج النص
(iln'y a pas de hors-texte) أو ليس هناك خارج
النص⁽³⁾.

جك دريدا (1967)

إن كان لنا أن نتخذ من سياق (الأزمة) ومفردات لغتها، وبنية
منطقها، منطلقاً فى التعامل مع مشكلات الفكر المعاصر والثقافة
العامة، متبعين بذلك ما توحى به إشكاليات علاقة النقد بالإبداع.
فقد ينبغى علينا باحثى نى بله أن نتساءل عن إمكانية أن يتعرف
الفكر المجرد عامة، بما لا يدع مجالاً كبيراً للشك - باستخدام أى من
مناهجه الفلسفية وإجراءاته المنطقية - على وجود أزمة فكرية أو
ثقافية أو حضارية ما؟ ومن ثم أن نتساءل عن تبعات هذا التعرف -
إن أمكن - وأهميته لا على مستوى البحث الثقلى فقط ولكن على
المستويين الفنى والثقافى أيضاً. فبعد أن تعمقت الرؤى النقدية
المعاصرة وتعقدت مفرداتها حول ماهية النص والمؤلف والقارئ
وعمليات الكتابة والاستقبال فى علاقاتهم المتشابكة، لم تعد الأطر
الثقافية المقدمة، أزمية كانت أو غير أزمية، والتي يتم من خلالها
مناقشة أعراض فكرية أو حضارية معينة، خارجة عن نطاق التساؤل
والتشكيك أياً ما وصلت هذه الأطر من إحكام ظاهرياً فى منطقها.
تشير المقتبسات السابقة إلى بعض هذه الرؤى التى تشكل
كما يقول الناقد الإنجليزي فليب رايس (علامات طريق فى خريطة

(3) Jacques Derrida, 'The Exorbitant Question of Method', (1967), in *Of Grammatology*, Gayatri Chakravorty (trans.), (Baltimore, MD: John Hopkins University Press, 1967). p. 159.

الفكر النقدي العالمى المعاصر⁽⁴⁾ كمقالة رولان بارت (موت المؤلف) Death of the Author (1968) (المقتبس الأول)، التى يعامل فيها النص الأدبى بوصفه حدثاً قنياً مكتملاً فى كل لحظة زمنية يُقرأ فيها، مستغلاً استقلالاً تاماً بلغته وتراكيبه البنائية عن مبدعه، ومقالة ميشيل فوكو (ماهية المؤلف) What is an Author (1969) (المقتبس الثانى) التى يشكك فيها من المنظور التقليدى للمؤلف بوصفه وحدة منسجمة، وثابتاً مكتملاً، هو مصدر العمل، ومنبعه النى لا ينضب، وبحث جاك دريدا (عن النحويات) Of Grammatology (1967) (المقتبس الثالث) الذى يطرح فيه نوعاً من النسبية المطلقة فى العلاقة بين اللغة و المترك الملتصق به صفة الواقع لتصير اللغة عصى يديه بكل تعقداتها فاعلة الواقع و منشئته و مشكلته و لحاة الأصل متخذاً من ذلك مبدأ أساس فى التعامل الفكرى والتصوراتى مع الحضارة بشكل عام، من خلال رفضه شبه المطلق لوجود نقطة أصل أو مرجعية أسس خارجة عن اللغة يمكن أن ترد إليها وتقاس عليها أى من الاستنتاجات الفكرية أو المنطقية حول اللغة أو العالم، وغير ذلك من البحوث والمقالات التى رفضت التعامل مع التصورات التقليدية للنص والمؤلف والنقد والكتابة والاستقبال بوصفها تصورات (معطاة).

وما أود الإشارة إليه هنا هو أن هذه الرؤى قد خلفت توجهها نقدياً وفكرياً عاماً يتعامل مع التصورات جميعها - تقليدية كانت أو حديثة - بوصفها أسئلة دائمة الوجود ليس من وظيفتها البحث عن (الإجابات) بألف ولام التعريف، ولا محاولة الوصول إلى حالة

(4) Philip Rice & Patricia Waugh (eds.), Modern Literary Theory: A Reader, (London: Arnold Publishing, 1996).

كافة المقتبسات المستخدمة فى هذه الدراسة هى من ترجمة المؤلف.

الشمولية والوحدوية والانسجامية المطلقة التى كانت - ولا تزال - تراود أحلام المفكرين التقليديين، ولكن لاكتشاف أبعادها ذاتها، وإيضاح تعقدها وتداخلاتها، ودحض ما قد ينسرب فيها من محاولات للأسطورة.

ومن هذا المنطلق يستمد هذا التساؤل مفزاه الأساس فى مناقشة بعض أوجه السياق الثقافى والحضارى الذى تتبدى فيه مشكلات علاقة النقد بالإبداع المعاصر، وفى إيضاح المبائى النظرية التى يتخذها هذا البحث أساسا له فى التعامل مع هذه المشكلات.

يقول الناقد والمنظر الفرنسى بول دي مان:

يمكننا أن نبين دوما أنه على كافة مستويات الخبرة الإنسانية ما يتلقاه البعض بوصفه (أزمة) ربما لا يمثل مجرد تغير، فمثل هذه الملاحظات تعتمد إلى حد بعيد على منظور الملاحظ. فالتغيرات التاريخية تختلف فى طبيعتها عن التغيرات الطبيعية؛ إذ إن المفردات المستخدمة فى وصف عمليات التغير التاريخى ليست إلا مجموعة من الصور البلاغية، غير خالية من المعنى، ولكنها تفتقد للنسب المادى أو الموضوعى الذى يمكن الإشارة إليه بصورة غير غامضة فى واقع مادى محدد ومعروف كما نتحدث عن التغيرات المناخية أو التغيرات البيولوجية فى الكائنات الحية. فليس هناك جدل ما أو مجموعة من الدلائل والأعراض التى تستطيع أن تثبت بصورة قاطعة أن هذا البياح المحيط بالنقد المعاصر هو فى الحقيقة أزمة نقدية تعمل - بدرجة أو بأخرى - على إعادة تشكيل الوعى النقدى لهذا الجيل⁽⁵⁾.

ربما يصح القول بأن كافة أنواع الخبرة الإنسانية وما تتلقاه من رؤى وأفكار، أزمة كانت أو غير أزمة، تعتمد بدرجة كبيرة - كما يشير المقتبس السابق - على منظور الملاحظ، إلا أن ذلك ينطبق على مجالات العلوم الإنسانية المجردة بالقدر الذى ينطبق به على مجالات

(5) Paul De Man, 'Crisis & Criticism', in *Blindness & Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, (London: University of Minnesota Press, 1971), Second edition, 1983, p. 8. تظهر الإشارات
القائمة لهذا المرجع داخل متن الدراسة فى الصيغة التالية (الرؤية والعمى: ص 8).

العلوم الطبيعية التى تدعى واقعا كليا مستقلاً عن تغيرات الاستقبال الإنسانى ومنظور خبراته؛ إذ إن الملاحظة العلمية - أيما ما وصلت ماديتها أو موضوعيتها - تقدم الملاحظ بنفس القدر الذى يقدم فيه الملاحظ ملاحظته العلمية.

وقد يصح القول أيضا بأن وصف عمليات التغير التاريخى نفتقد للنسب الملائم، كما يسميها دى مان، Objective Correlative أو الموضوعية الملائية التى قد يتمتع بها وصف عمليات التغير الطبيعى، إلا أن ذلك لا يقلل بالضرورة من موضوعية هذا الوصف فى مجال النقد أو فى غيره من مجالات العلوم الإنسانية المجردة بشكل عام، إلا بالقدر الذى تمثل به مادية العالم الطبيعى حقيقة هذا العالم المطلقة؟ فقد تختلف عمليات التغير التاريخى عن عمليات التغير الطبيعى اختلافاً ما يبدو مجرداً عما يبدو مادياً ملموساً، إلا أن ذلك لا يعنى بالضرورة اختلافاً تابعا فى درجة الموضوعية؛ إذ إن كليهما يتخذ وجوده فى العالم داخل اللغة التى تحتوى بالضرورة - كما يشير دى مان نفسه - مساحة بلاغية حتمية بين العلامة Sign والمعنى Meaning يستحيل معها تطابقهما المطلق (الرؤية والعمى: ص 6) وهى ذات المسافة المفرقة الجمالية التى أشرت إليها فى التمهييد السابق. فبالقدر الذى قد لا يستطيع به جدل فكرى ما أو مجموعة من الأدلة والأعراض المجردة ظاهرياً أن تثبت بصورة قاطعة وجود حالة ثقافية أو اجتماعية ما، تعدلها حقيقة، بالقدر نفسه قد لا تستطيع العلوم الطبيعية أن تثبت وجود ظاهرة طبيعية ما دون اللجوء إلى نوع من التجريد أو البلاغة فى تعريف ووصف هذه الظاهرة، الأمر الذى يجعلها معرضة، بالدرجة نفسها، لما تحويه الخبرة الإنسانية واللغة من نسبية واحتمالية. ومن ثم لا يبدو التعرف على التغيرات الطبيعية أكثر قطعية أو ثباتاً من التعرف على التغيرات التاريخية إلا بالقدر الذى يُعتقد به وجود واقع مستقل عن وعى الإنسان ومتفصل عن نسبية إدراكه وغير معتمد على احتمالية منظوره ولغته.

ومن هنا تبدى إمكانية التعرف الموضوعى على وجود حالة
الأزمة لا لاحتمالية الملاحظة الإنسانية بوجه علم فقط، أو لعدم
استقرار المدرك الإنسانى ملدياً أو مجرداً، ولكن - كما يشير جاك
دريدا - لعدم واقعية ما يخرج عن النص، ما يخرج عن اللغة (6). ومن
ثم تكتسب هذه الإمكانية حقها فى الوجود كغيرها من الإمكانات
المحتملة فى ضوء غياب واقع ملهى مستقل عن وعى الإنسان، بل
وتبدو هذه الإمكانية - كما يشير دى مان نفسه - أمراً حتمياً متعلقاً
بوجود النقد ذاته.

فدى مان يعترف بالتصاق ما يراه نقداً حقيقياً بفكر الأزمة
التصاقاً وثيقاً، حتى أنه يقول بأن أنواع النقد الجداد كافة لا تتخذ
وجودها إلا داخل أطر الأزمة التى يعرفها فيما يختص بالأدب بأنها
"وعى الأدب الناقد للذات (بأنفصال) المنتج المتوافق مع التصور
الأصلى للأدب عن مثيله غير المتوافق" يقول دى مان:

أما فيما يتعلق بالنقد المعاصر فيصير تساؤلنا إذا: هل استطاع
النقد أن يمارس مثل هذا النوع من التفحص والتشكيك فى ذاته
لدرجة التى تمكنه من التساؤل عن مدى اقترابه من تصوره الأصل؟
هل يتسائل النقد عما إذا كان الفعل النقدي ضرورياً من الأساس؟
يزداد الأمر تعقداً عندما نعتبر أن مثل هذا التفحص
والتشكيك هو فى الحقيقة ما يعرف الفعل النقدي ذاته. فالفعل
النقدي، حتى فى أكثر صوره سداجة ألا وهو التقييم، مهموم
بالتطابق مع تصوره الأصل. فعندما نقول بأن هذا العمل جيد أو
ردئ، فإننا فى الواقع نحدد درجة قربه من تصور أصل عن الأدب أو
الفن، مضمينين بذلك أن العمل الردئ ليس فناً على الإطلاق وأن
العمل الجيد - على العكس من ذلك يقترب إلى تصورنا المسبق عما

(6) J. Derrida, *Of Grammatology*, p. 159.

يجب أن يكون عليه الأدب. ولهذا السبب تتصل فكرة النقد وفكرة
الأزمة اتصالاً وثيقاً للدرجة التي يمكننا بها أن نقول إن كل نقد
حقيقى يتخذ وجوده الفعلى داخل إطار حالة الأزمة. وعليه يكون
الحديث عن وجود أزمة نقدية هو إلى حد ما على الأقل حديث
عاطل، إذ إنهما (أى النقد والأزمة) مقترنان اقترانا يجعل من الصعب
وجود أحدهما دون الآخر. فقد نجد فى الفترات التى لا تعد فترات
أزمة، أو فى فكر هؤلاء الذين يصرون على تفلى حالة الأزمة أياً
كانت التكلفة، اقترابات كثيرة للأدب، تاريخية أو توثيقية أو صوتية...
إلخ، لكننا لن نجد اقتراباً يمكن أن نسميه نقداً، أى اقتراب يضع فعل
الكتابة نفسه فى نطاق الفحص والتساؤل محاولاً بذلك تحديد درجة
اقترابه من تصوره الأصل. (الروية والعمى، ص8).

ومن هنا تتبدى أهمية التعرف على وجود حالة الأزمة التى
ترتبط كما يوحى المقتبس السابق مع النقد فى علاقة تكافلية
تعايشية Symbiotic شبيهة بما يتواجد بين بعض الكائنات الحية.
فوجود الأزمة هو الوجه الآخر لوجود الفعل النقلى الذى يعرفها
ويحدد أبعادها، وتستمد منه كنه، ومغزى، وقيمة هذا وجودها، والفعل
النقلى هو بدورة حالة الأزمة التى هى مبررات تدخله المنهجى
ودافعية ابتكاره وخلفية اختياراته واقتراباته الفكرية. وإذا استعرنا
مقولة العلوم الطبيعية بأن (الحاجة أم الاختراع) ربما استطعنا القول
بغرض التقريب و التبسيط بأن وجود الأزمة يمثل حالة (الحاجة)
التي تمنح النقد قيمته الفاعلة فى الثقافة، تلك القيمة التى بدورها
تتمثل فى حالة الاختراع.

وعليه لا تبدو إمكانية التعرف على وجود أزمة فكرية أو ثقافية
ما أمراً يمكننا فحسب بل أمراً ضرورياً يتطلبه وجود النقد والفكر
عامة، أياً وصلت درجة تجريده أو لا قطعته، بل إنه على العكس من
ذلك؛ كلما ازدادت درجة التجريد أو اللاقطعية أو الاحتمالية فى
التعرف على وجود أزمة ما، وشى هذا التعرف باقتراب أكثر حميمية

لأعماق الأزمة وآلياتها الداخلية، إذ حينئذ يقلم الفكر القائم بهذا التعرف نفسه بوصفه - كما يقول دى مان - فكراً (ناقصاً للذات) (الرؤية والعمى ص 8)، واعياً بحدوده وإمكاناته مما قد ينعكس بدوره على مفردات الأزمة المتعرف عليها مؤسعا من حدود تفاعلاتها أو مُزيدا في تبيان أعماقها وبالتالي في تبيان أهميتها أو قِلَر (الحاجة) التي تمثلها مما قد يؤثر بدوره في مدى دافعية هذه الأزمة أو حثها للفكر على الإبداع والابتكار.

ومن هذا المنطلق تتخذ هذه الدراسة افتراضاتها المبدئية التي يمكن أن تتلخص في أطروحتين أوليين؛ أولاها أن حالة وجود أزمة ثقافية أو حضارية، والتي ربما تتمثل في الوعي المتزايد بوجود حالة انفصال تطيقي بين النقد والإبداع، وبينهما وبين الثقافة الحياتية اليومية، تلك الحالة تعكس أو تشير إلى حالة موازية لها في الوعي الثقافى والوعى الحضارى المعاصر كليهما، وأنه لمناقشة تلك الأزمة لنا إذا أن نناقش أصولها في هذا الوعي.

وثانيتها: أن مشكلات الاتصال الثقافى فى تأثيرها على سياسات النشر والإعلام وعلى حركة التفاعل الفنى والفكرى والثقافى، وفى تبايناتها الاجتماعية التى تنطوى عليها هذه الأزمة - على كل ما فى ذلك من تعقد وتشابك - لا تزال تشير إلى مجموعة واحدة من المشكلات المتعلقة بالممارسة النقدية وعلاقتها بالنص الفنى والممارسة الثقافية وعلاقتها بالوعى الثقافى والممارسة الحياتية وعلاقتها بالوعى الحضارى العلم، وأن هناك جانبا آخر لهذه المشكلات تتعلق ببنية النظرة النقدية ذاتها وبنية الإبداع المعاصر ذاته فى مصر، بل وبنية الوعى الثقافى والحضارى العلم نفسه فيما أسماه الفصل الأول بـ (سلطة البنية)، وعرفه - كما ستشير الصفحات القادمة بصورة أكثر تفصيلاً - بأنه يتمثل فيما يطلق عليه بول دى مان (المكانة المفضلة أو المنظور ذا الأفضلية الخاصة) *privileged point of view* (الرؤية والعمى، ص 11) الذى يتخله وعى كل من المبدع

والناقد تجاه العالم على حد سواء، والذي تمنحه لهما بنية أعمالهما الإبداعية أو النقدية بالقدر نفسه الذي تصير فيه هذه البنية مثلاً عملياً على وجوده وحالة خاصة له.

فبدلاً من التركيز على الوضع الاقتصادي العلم الذي يعاني منه الكاتب والناقد والقارئ على حد سواء في صوره الكثيرة والمتنوعة، أو على قيم النظم الاجتماعية والسياسية السائدة في تبادياتها الكثيرة والمتشابكة من حيادية الثقافة الرسمية ومركزيتها وحكومتها بما أنتجت من مبادئ تثبتيّة جماعية، وما خلفته من رقابة فكرية ومعرفية محبطة، وميطرة مؤسسية على مشروعية الإبداع والنقد والمعرفة بشكل علم، إلى عقم أساليب التعليم وموضوعات الدراسة الأكاديمية، والضالة الفكرية التي يعاني منها الإعلام الرسمي مبدئه الترسّخية وتهميشه لقيم الجلة والفردية والتغير، أو على غير ذلك، من التباديات التي - برغم أهميتها البالغة - لا تزال بعيدة بدرجة ما عن المشكلات الفلسفية التي تعاني منها الكتابة النقدية والإبداعية ذاتها، بدلاً من التركيز على هذه التباديات أو أحدها، يقلم هذا الفصل أطروحة مبدئية مؤداها أن في البنية ذاتها - أية بنية - بنية النظرة النقدية أو بنية الرؤية الفنية المعاصرة - ما يمنحها نوعاً من أنواع الاكتمال الذاتي الذي يستمد صلاحيته من منطق هذه البنية ذاته (أي من قدر ونوع الترابط والانسجام والشمولية التي تدعيها قوانينها الخاصة لحركة وكنه الفكر فيها) ويعمل بمقدار (تلقائية) أو (بداهة) ذلك المنطق على تأكيد استقلالية وجود هذه البنية الخاص، المنبثق من خصائصها الذاتية الداخلية لا من موضوعها الذي هو سبب وجودها، ومن ثم استقلالية النظرة النقدية أو الرؤية الفنية التي تمثلها هذه البنية، مرسخاً بذلك لمسافة تصوراتية فكرية أو فنية رؤيوية بين النص وبين العالم تكون جزءاً لا يتجزأ من أجدليات بنية العمل الفكري أو الفني ذاته ودعامات رؤية المبدع وتصوير الناقد أو المفكر للأشياء. وأن هدف البنية النهائي ليس في خدمة

موضوعها الذى أنشأت بغرض تحليله والوقوف على مغزى مفرداته، بل فى إرضاء قوانينها الداخلية ذاتها، وإشباع وحدتها الساعية للاكتمال من خلال التعرف على المغزى والمفردات التحليلية التى ترضى هذه القوانين وتشبع هذا الاكتمال وتقودها إلى استيفاء مشروعية وجودها المستقل باختصار إن فى بنية النظرية النقدية والفنية عوامل تكوينية سلطوية تساهم فى فصلهما بعضهما عن بعض وإبعادهما عن الوعي الثقافى العلم.

ولست أحاول - بتقديم هذه الأطروحة تبيان مدى (إصابة) أو (خطأ) الحالة البنائية Structuralist التى تبديها النظرية النقدية والرؤية الإبداعية فى الكتابة فقد حاولت الصفحات السابقة تلخيص التوجه النقدي والفكرى العلم الذى تنطلق منه هذه الدراسة بأنه توجه يتخذ من الاقتراضات الفلسفية والفكرية جميعها أسئلة لا تحتمل إجابات قواطع. ومن ثم ما تحاوله هذه الأطروحة هو عرء فتح الباب لإظهار العوامل الانفصالية التى تحتوى عليها آليات البنية ذاتها - بنية النظرية النقدية والرؤية الإبداعية - التى تشكل، كما سنرى فى الصفحات القادمة، أحد أهم الجوانب المساهمة فى حالة الأزمة الانفصالية التى يعانى منها النقد والإبداع كل وفق مبادئه ومنطلقاته، بل التى تعانى منها المجالات الثقافية والحضارية بشكل علم.

ولا تطمح هذه الدراسة أيضاً إلى تقديم رؤية نقدية Critique عامة وشاملة لمفردات النظرية البنائية كافة Structuralism فى صورها الكثيرة والمتشابكة من اللغويات البنائية Structural Linguistics عند دى سوسير وجاكسون وحلقة براغ وتشوميسكى وغيرهم إلى الأثنربولوجيا البنائية - Structural Anthropology عند كلود ليفى شتراوس وعلم الاجتماع البنىوى Structural Sociology عند لوميان جولدمان، والجماليات البنىوية Structural Aesthetics أو السيميوطيقا Semiotics فى أعمال رولان بارت



الفنية⁽⁸⁾ Authenticity عند الناقد والمنظر التفكيكي الأمريكي بول
دى مان (الرؤية والعمى: مقالات فى لغات النقد المعاصر) (1971).
أما فى تحليل هذا الفصل للأصول التاريخية لحالة الأزمة التى
تشكل مطلبتنا الأساسى فيعتمد فى المقام الأول على مفهوم
(الحداثانية الثقافية) Cultural Modernity عند المفكر والمنظر
الألمانى جورج هابرماس فى مقالته الشهيرة، الحداثانية: مشروع لم
يكتمل (1981) Modernity: An Incomplete Project.

(8) يشير التعبير "authenticity" فى لغة الثقافة اليومية الإنجليزية، إلى موثوقية الشئ
أو عدم زيفه، فعندما يوصف الشئ بأنه (authentic) فإنه يوصف بأنه غير منتحل
أو مدعى، أما فى لغة النقد فالتعبير يشير إلى تركيبة متداوبة بين معانى الجودة
والإبداع والموثوقية والانتماء، مما يوحى بإمكان ترجمته إلى أصلية أو الأصلائية، إلا
أن تعبيرى الأصلية أو الأصلائية قد يلقيان بظلالهما على معنى من معانى تعبيرات
الأصالة أو الأصولية التى تشير إلى الارتباط بالموروث التقليدى وتوحى بالعودة إلى
"الأصول" الأمر الذى يجعلها شبه مناقضة تماما لما يوحى به التعبير الإنجليزي لذا
اختار لمؤلف تعبير (الجذارة) كمقابل لهد التعبير يمكنه أن يحمل معانى الجودة
والإبداع والموثوقية والانتماء جميعهم فى طياته.

الفصل الأول

سلطة البنية

النظرة، النظرية، الأسطورة

1- أبعاد الأزمة وسياسات الانفصال:

إذا كنا نتخذ من الجانب التطبيقي دليلاً لنا على وجود حالة أزمة بين النقد والإبداع المعاصرين، فهل ينبغي علينا في ظل ذلك أن نتساءل عن إمكانية أن تتسلخ الممارسة النقدية انسلاخاً تاماً من أية شبهة تطبيقية؟ هل يمكن للنقد أن يتجرد تجرداً مطلقاً؟ أن ينفلت انفلتاً كاملاً من مداراته حول الأعمال الفنية؟

كنا قد أشرنا في الصفحات السابقة إلى فكرة عدم إمكانية انسلاخ العلوم الطبيعية - بأى من مناهجها وإجراءاتها - انسلاخاً كاملاً عن درجة ما من التجريد أو البلاغة يستلزمها وجودها داخل اللغة ويحتاجها منطقها في تكوين تصوراتها وتقديم أطروحاتها، ووصف ظواهرها، وطرح نتائجها، ووضع قوانينها. فإذا كان ذلك كذلك في العلوم التي تعلو من المعرفة الوضعية Empirical Knowledge؛ أو المعرفة التي تفترض واقعاً مادياً مستقلاً عن الوعي به، على المعرفة الفلسفية Philosophical Knowledge؛ أو المعرفة الجدلية أى التي تناقش أصولها ومنطقاتها وترفض التسليم المطلق؛ المعرفة التي نعتبر الوعي وإشكالياته وأسسها نقطة البدء والمنطلق، فالأولى إذا بالعلوم التي تعلو المعرفة الفلسفية على المعرفة المادية ألا تدعى لنفسها إمكانية مطلقة للانسلاخ التام من شبهة التطبيق، أو بالأحرى ألا تدعى لنفسها تجريدية مطلقة تشابه المادية المطلقة أو الموضوعية المطلقة التي تدعيها العلوم الطبيعية لنفسها.

والممارسة النقدية - أيما وصلت درجة التجريد التى قد تتعامل بها مع الأدب - تحتوى فى طياتها على نسبة حتمية من التطبيق، إذ إن الناقد الأدبى أو المنظر - حتى لو لم يكن فى كتاباته النقدية أو النظرية أية إشارة مباشرة لعمل فنى بعينه، أو لمجموعة ما من الأعمال لا يستطيع أن يتسلخ انسلاخا تاما عن تراث قراءاته الأدبية. بل وربما يمكننا القول أيضا بأنه قد لا يملك إلا أن ينطلق من هذا التراث الذى يشكل - كما أشار دى مان أعلاه (تصوره الأصل) أو الأساس، عن الأدب أو الفن عامة أو مرجعيته الخاصة التى تمكنه من تكوين رؤيته النقدية أو النظرية. فالتنقد إذا - أو ذلك النوع من النشاط الفكرى الذى نستجمع مفرداته وأنواعه المختلفة على سبيل التقريب والتسهيل تحت اسم واحد هو النقد هو فى أحد أبعاده على الأقل نقد تطبيقي، إن لم يحتو على إشارات مباشرة لأعمال فنية معينة، فهو يحتوى بين سطوره بالضرورة على إشارات ضمنية لكيان ما من الأعمال، تشكل خلفية المنظر أو الناقد الأدبية، والنبع السلى يستمد منه معايير أحكامه ويقاس عليه مشروعية رؤاه.

ومن ثم يبدو التساؤل الرئيس الذى تتضمنه حالة الأزمة تلك مركزا بلرجة أو بأخرى حول قدر ضمنية هذه الإشارات، أو حول قدر ابتعاد الكتابة النقدية المعاصرة عن التوغل المباشر فى الأعمال الإبداعية بغرض تحليل هذه الأعمال، وبالتالي حول المجهود الذى يجب على القارئ المتخصص - فضلا عن غير المتخصص - أن يبذله فى محاولته لاستقراء المرجعية الأدبية الخاصة بكتابة نقدية ما، وهو ما يشى بوجود حالة عامة من الإحباط الثقافى يعانى منها كل من الكاتب الأدبى أو المبدع، أو الناقد أو المنظر، والقارئ العام على حد سواء.

فقد يرى الكاتب - على سبيل المثال لا الحصر - أن الدراسة النقدية تبدو منشغلة تماما بتحليل منطلقاتها الفلسفية المجردة حول ماهية الفن والنص واللغة والمؤلف وأفعال الكتابة والاستقبال،

ومهمومة بتبرير مناهجها الفكرية من التحليل النفسي Psycho Analysis والتأويل Interpretation أو القراءاتية Readership المعروفة بنظريات الاستقبال Reception Theories إلى البنائية Structuralism والتفكيك Deconstruction مكثفة بالإشارة العابرة لبعض الأعمال الأدبية بغرض تدعيم أطروحاتها لا بغرض الوقوف عند هذه الأعمال ذاتها، متجاهلة بذلك دورها الأساس في متابعة وتحليل الإنتاج الإبداعي المعاصر في تغيراته وتحولاته المستمرة وما لذلك من وقع إعلامي واقتصادي على حركة الإبداع نفسه وعلاقته بالوعي العام.

أما الناقد أو المنظر فقد يرى أن أولويات العمل الفكرى النقدي تتطلب مواجهة مستمرة وحثيثة لقضية ماهية النقد ودوره التى من دون الوصول إلى صيغة مرضية فى تعريفها داخل اشتباكاتنا الكثيرة - لا بالمستويين الفنى والفكرى فقط ولكن بالمستويات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية الأخرى - قد تبدو أطروحات النقد وانعكاساته على الفن والأدب عارية من المشروعية الفكرية التى تمد اقتراباتهما بالمغزى وتمنح رؤاها أرضية الفعل وأدائيتها سبب الوجود وتصير خالية من الأطر النظرية التى تهب بنيتها قيمة التدخل، وتعطيها أدوات التحليل والقياس وأبجديات الرؤية. وأن لصاق النقد بـ"دور تابع للإنتاج الإبداعي" ومقرون بوجوده يرده إلى أطروحات الرومانسية ومذاجات النقد التقىمي الانطباعي ويحد من فعله الاجتماعي والسياسي العلم ويعرفه بما يقوض بنيتة الفلسفية المستقلة ويهمش دوره فى إدراك حركة الوعي الإنساني وكنهه وتفاعلاته التى يمثل الفن والإبداع - على أهميته - جانباً واحداً من جوانبها.

أما القارئ العلم فقد يرى أن كليهما قد انغلق على ذاته وانفصل بذلك ربما عن وعيه اليومي ولغة ثقافته الحياتية، قد يرى أنه ليس بحاجة حقيقية إليهما، بل إنهما بما يطرحانه من لغة متسامية

وسلطة معرفية، وبنية مغايرة فى قيمها ومنطلقاتها، هما - أى النقد و الإبداع - كيان أجنبى يدعو إلى الريية والتشكك إن لم يكن نوعا من الرفاهية الفكرية والاقتصادية التى قد لا يملك أن يعبأ بها أو يعول عليها فى خضم ضغوطه الحياتية اليومية.

وليس القارئ العلم أقل انغلاقا من الكاتب الأدبى أو المفكر الناقد، بل على العكس من ذلك تماما، إذ إنه برفضه الدخول إلى بنية أعماقهما ولغتهما وبإصراره على التشكيك فى جدواها وإنكاره لوجود أية علاقة لهما بثقافته اليومية، وبلا مبالاة الظاهرة بما قد يحملانه من معرفة، يصنع لنفسه مكانا متساميا سلطويا يفترض فيه أنه إن لم يستطع الأدب أو الفكر عامة الوصول إليه (فى مقعده العالى) فهما إذا غير ذى جدوى أو نفع ولا يستحقان إمعان النظر والتأمل. وهو إذ يفعل ذلك يفعله مدعوما بالثقافة الحياتية اليومية بأسرها بكل ما فيها من قيم وبنىات تتشابه فى أعماقها، وقدر تشابكها، إن لم تزد عن تلك التى تطرحها الرؤى النقدية أو الفكرية أو الفنية، إلا أنه بفعله ذلك يرتكب ما يتهم به الفكر النقدى والإبداع من تسام وتغريب وسلطوية.

وليس الوعى النقدى والوعى الإبداعى ووعى القارئ الحضارى العلم هم وحدهم من يعانون هذه الحالة من الإنغلاق والانفصال والترهل، بل إنها - أى هذه الحالة - تنسرب فى معظم المفردات الثقافية والحضارية المعاصرة، وليس علينا إلا أن نرى - على سبيل المثال لا الحصر - مدى انفصال الخطاب الأخلاقى العام الذى يمثله القانون عن الممارسة المؤسسية القانونية الفعلية التى من المفروض عليها تطبيقه، ومدى انعزالهما معا عن عرف التعامل اليومى أو قانون الشارع، أو أن تتأمل قدر انعزال الخطاب السياسى بطرفيه الرسمى والمعرض عن السياسات الفاعلة فى حياة الأفراد وقدر انفصالها معا عن مفاهيم العامة وطموحاتها، أو أن ننظر فى مدى انعزال مبدئى المؤسسة بشكل علم من الممارسة المؤسسية

اليومية، أو في قدر انعزالهما معا - أى الجائئ أو الممارسة الفعلية - عن حاجات الحياة اليومية التى أنشأت هذه المؤسسة بفرض إرضائها، ليس علينا سوى أن نلاحظ كل ذلك وغيره الكثير من الأعراض التى سيشير الفصل القادم إلى قليل منها والتى تشير جميعها إلى انفصال ما يسميه المنظر والمفكر الألماني جورجن هابرماس¹ (المجالات الحضارية) Cultural Spheres² بعضها عن

¹ جورجن هابرماس "Jürgen Habermas" (ولد عام 1929) هو أحد أعلام لجيل الثمانين من مدرسة فرانكفورت الفلسفية التى كونتها مجموعة من الفلاسفة والمفكرين الحضاريين وعلماء الاجتماع بمعهد الدراسات الاجتماعية "Institute for Social Research" بفراנקفورت - ألماني - 1929. من أعلام هذه المدرسة تيودور أدوربو، هوركيمر، ماركوس، ولتر بينجامين. ومن أهم ما تعرف به هذه المدرسة هو محاولتها إنشاء علم نقدي خاص بالمجتمع؛ فمن أرائهم أن النظرية النقدية ما هى إلا طريقة أخرى لتفلسف يستخضع بها الفكر أن يمزج المظاهر العامة للوعي الفلسفى بإنجازات العلوم الاجتماعية. أما هدفها النهائي، أو طموحها الأحرى فربما يمكن تلخيصه فى محاولتها دمج النظرية فى الممارسة دمجاً كلياً شاملاً يمنح الرؤية قوة يستطيع بها الفرد أن يتخلص من قيوده الضاغطة عليه فى مجتمعه مؤسسا بذلك لمجتمع عقلاني يرضى حاجات أفرادهم وطموحاتهم. يقول روبرت لودى Robert Audi فى معجم كامبردج للفلسفة أن تحليل هابرماس لقيم التواصل ومفرداته يسعى لتقديم نموذج لعلاقات غير سلطوية فى المجتمع والحضارة وطرح مدى لوسع ونطاق أشمل لما نسميه العقلانية.

* Cambridge Dictionary of Philosophy, (New York: Cambridge University Press, 1995).

صدر له أكثر من ثلاثين مؤلف باللغة الإنجليزية ما بين كتاب ومقال منها على سبيل المثال:

- Jürgen Habermas, The Theory Of Communicative Action, Volume One: Reason and The Rationalization of Society, (Boston: Beacon Press, 1989).
- Jürgen Habermas, The Philosophical Discourse of Modernity, (Cambridge, MA: The MIT Press, 1987).
- Jürgen Habermas, On the Logic of Social Sciences, (Cambridge, MA: The MIT Press, 1988).

وهو يعمل حالياً أستاذاً للفلسفة وعلم الاجتماع بجامعة فرانكفورت بألمانيا. أنظر على سبيل المثال:

بعض بقدر انفصالها عن الثقافة الحياتية اليومية، حتى نرى مدى تغلغل هذه الحالة من الانفصالية والترحل والإنغلاق بكل ما فى أعراضها من أزموية وحلة فى حركة الوعي الثقافى والحضارى العلم. ويتبع هابرماس أصول هذه الحالة الانفصالية ومنشأها إلى بدايات فكر الحداثاتية الثقافية Cultural Modernity الذى اتخذ تشكلاته الفعلية إبان حركات التنوير الأوروبية Enlightenment فى القرنين السابع عشر والثامن عشر فى صورة انبثاق مبادئ حضارية وثقافية واجتماعية عامة من مثل التخصصية Especialization والأداتية Instrumentalism والتوظيفية Functionalism والمؤسسية Institutionalization³ وما ترتب على

- Yom Bottomore, *The Frankfurt School: Key Strategies*, (New York: Routledge, 1984).

- M. J. Bernstein, *Recovering Ethical Life: Jürgen Habermas and The Future of Critical Theory*, (New York: Routledge, 1995).

- Jane Braaten, *Habermas's Critical Theory of Society*, (Albany, NY: SUNY Press, 1984).

* Ted Honderich, *The Oxford Companion To Philosophy*, (Oxford & New York: Oxford University Press, 1995).

* Michael Pusey, *Jürgen Habermas, Key Sociologist Series*, (New York: Routledge, 1987).

2 Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, (Cambridge, MA: The MIT Press, 1989), p. 80.

3 يشير للتعبير "Functionalism" بمعنى التوظيفية إلى نهج فكرى يقول لصناعة الأفكار والأفعال والمنتجات التقنية جميعها وفق إطار يجعل جميع مفرداتها متوظفة توظفا لا يفل ولا يزيد البتة عن متطلبات خدمة أهدافها التى أنشأت من أجلها، مشيراً بذلك إلى أسلوب فى التطبيق الحضارى والتقنى والعكرى لا يعترف بالأبعاد الجمالية للمنتج، لا بالقدر الذى تساهم فيه هذه الأبعاد فى إرضاء هدف هذا المنتج للنهائى ووظيفته التى خرج للوفاء بها. ويظهر هذا المبدأ بوضوح كما يشير تشارلز جينز - فى عبارة مرحلة الحدثة العليا "High Modernism" أواخر القرن التاسع عشر حتى منتصف

ذلك من رؤية للحضارة بوصفها منقسمة أو متفصلة إلى مجالات حضارية مستقلة لا يجمعها سوى روابط منطقية شكلية يقول هابرماس:

منذ أن تحللت الرؤى الكونية الموروثة من الميتافيزيقا والأسطورة وتوزعت إشكالياتها التقليدية بين منظورات محددة ثلاثة هي الحق، الخير، الجمال، والتي يمكن التعامل معها بوصفها أسئلة المعرفة والعدل والنوع، وما ظهر في العالم الحديث هو التفرقة بين مجالات القيمة الحضارية للعلم والأخلاق والفن ومن ثم تحول هذه المجالات إلى مؤسسات ثقافية معهودة للخبراء، تطابق في قيمها قيم النظم الحضارية المستمرة في كل مجال، فالحق صار العلم أو الخطاب العلمي، الأخلاق صارت البحث القضائي أو القانون، والجمال صار الإنتاج الفني والنقد⁴.

القرن (العشرين تريبدا) بمانها الصندوقية العلية الخالية من أية أبعد جمنية غير وظيفية. أنظر:

- Charles Jencks, *The Language of Postmodern Architecture*, (New York: Rizzoli, 1977), p. 79.

- Kenneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History*, (New York & Toronto: Oxford University Press, 1980).

ويرتبط هذا التعبير ارتباطاً وثيقاً بتعبير الأدائية Instrumentalism الذي يشير بدوره لنهج فكري يقيم المعرفة بمدى أدائيتها أي بمدى قدرتها على التحول لأداة عملية منتجة في واقع عملي بعينه، فهو يعترف بقيمة الإقتراضات العلمية والحضارية والنقدية والفكرية فقط حال كونها مفيدة بشكل ما في واقع عملي محدد مثبوتاً بذلك إلى مروج من معنى الاستخدامية والنفعية والغرضية والمادية تتحول بها الأفكار والأفعال والأشياء إلى مجرد أدوات تخدم أهدافاً عملية معينة تكسبها قيمتها الأولى والأخيرة. أنظر:

- Andreas Huyssen, "Mapping the Postmodern" in the *Post-modern Reader*, Charles Jencks (ed.), (London: Academy Editions, 1992).

4 - Jürgen Habermas, 'Modernity: An Incomplete Project' (1981), in *Postmodernism: A Reader*, Thomas Docherty (ed.) (New York & London: Harvester Wheatsheaf, 1993), p.103.

ولهذه المقالة ترجمات كثيرة للإنجليزية منها على سبيل المثال نسخة بعنوان:

Modernity: An Unfinished Project

الأمر الذى أدى بدوره إلى انفصال هذه الأسئلة الإنسانية وثيقة الارتباط، بعضها عن بعض، حتى توزعت إلى مجالات حضارية مستقلة، ثم إلى مؤسسات متوازية انقسمت بدورها انقساماً داخلياً إلى فروع تحتية، وتحت تحتية كثيرة يحمل كل منها إيقاعه الخاص ومبادئه التركيبية الخاصة ومنطقة الخاص ومنطلقاته وفلسفاته الخاصة، بل ويحمل كل منها أيضاً تاريخه الخاص، إلى الحد الذى تستطيع به هذه الفروع جميعها أن تدعى لأنفسها صلاحية ذاتية مستقلة عن شبكة تفاعلاتها بالأسئلة أو البنى الحضارية الأخرى داخل المجال الحضارى الواحد و هكذا انفصلت الأسئلة الإنسانية الأولى إلى شريحة من البنى الكلية والتحتية تفتت معها تجارب الإنسان الحياتية والوجودية؛ ذلك أن (التعامل التخصصي) - كما يقول هابرماس - لعمليات الانتقال الحضارى من جانب اعتبار صلاحياتها وحده يضع التركيز على البنى المنطقية الخاصة بكل من هذه النظم المعرفية الأمر الذى يقود بدوره إلى انفصال هذه المؤسسات أو الثقافات المتخصصة بعضها عن بعض وعن الوعي الشعبى العلم. فالإضافات العلمية والتقنية والثقافية التى خلفها هذا التعامل التخصصي الانغلاقي - برغم أهميتها البالغة - لم تجد لنفسها أرضية فعلية فى التعامل اليومى.

وليس اعتبار الحدائيات الثقافية Cultural Modernity بمبادئها التى ذكرناها سائفاً مسئولة - ولو بشكل جزئى - عما تعاني منه المجالات الحضارية من تدهل وانفصال يقلل من قدر قيمة الإنتاج العلمى أو الثقافى الذى أفرزته هذه التخصصية Specialization

فى كتاب تشارلز جينكز السابق ذكره. تظهر كافة الإشارات القادمة لهذا المرجع فى متن الدراسة نفسها بالصيغة التالية (مشروع الحدائياتية: ص-).

والأداتية professionalism والتوظيف Functionalism بنفس القدر الذى لا يقلل به ذلك من العواقب الثقافية والاجتماعية التى يبدو هذا الفكر أحد أهم أسبابها أو أصولها التاريخية والتى من الممكن أن تُرى كثرة المؤتمرات التى تناقش مشروعية المعرفة وعلاقتها بالثقافة الحياتية، كاعترافات عملية على وجودها. فالفارقة التى تتضمنها مثل هذه المؤتمرات بين اعترافها بوجود أزمة الانفصال بين النقد والإبداع والثقافة اليومية، وبين انتقادها غالبا من سياق المؤسساتية التى خلف هذا الانفصال من الأساس، أو بين انعقادها أحيانا لمناقشة قضية عمومية النقد وتجرده وانغلاقه على ذاته وبين اعتبارها هذه القضية كموضوع معهود (للخبراء) المتخصصين أى اتباعها لمبادئ التخصصية والأداتية التى سببت هذا التجرد والانغلاق، تشير هذه المفارقة إلى قدر انسراب هذه المبادئ ذاتها فى الوعى الحضارى والثقافى المعاصر كليهما.

من هنا تتبدى أبعد الأزمات، لا فى الأعراض التى ذكرناها سائفا. رالتى ربما تمثل ثلاثة الناقد والأديب والقارئ العام أحد جوانبها المتغامضة نسبيا، ولا فى الأصول الفكرية والحضارية التى قد تشكل جذور هذه الأزمة التاريخية، ولكن فى إشارة كل ذلك إلى وجود حالة عامة من الانقسام فى الوعى الحضارى نفسه توازى أعراض هذا الانفصال والانغلاق التى ذكرناها آنفا وتشكل أساسها فى الوعى الفردى والجماعى على حد سواء. انقسام وعى اعتادت أن تمرره التريخية المعاصرة وكأنه يمثل إحدى عاديات التفاعل الحضارى المقبولة. وكأنه يمثل أحد المظاهر الحتمية لمحاولات الإنسان السيطرة على تعقيدات حياته فى الزمن الحديث، وكأن وجوده لا يمثل شرخا عميقا لتعريف الفرد والجماعة لأماكنهم الحضارية والثقافية فى مجتمعنا هذا، ومن ثم فى تعريف أدوارهم ككيانات هى بالضرورة كيانات فاعلة، وكجزء لا يتفصل عن الفعل الحضارى العلم، وكأن وجود هذا الوعى المترهل فى انقسامه ليس إلا مشكلة ثقافية وفكرية

أخرى: يمكن التعايش معها، يمكن جدولتها، يمكن تحديدها وتغليها تحت طبقات كثيرة من التعلقات والعلاقات تعمل على تغيم معالمها وتعميتها، فيمكن وضعها في غرفة عقلية ما في مؤخرة الذاكرة تُجنب هذه القرينة ألم الدخول إليها في أعماق الوجود الإنساني المعاصر الذي ربما بتعريف ما يوعيه من انقسام وترهل، يتهدد معناه الذي عُرِف به مراراً، ويهتز نوع القيمة التي ألصقت به لتبريره، ويتهاوى وزن النظرة السائلة إليه؛ ذلك الألم هو ألم التعامل مع تفاصيل هذا الوعي المنقسم الذي قد يؤدي بهذه القرينة لأن تنقض أسس إيماناتها التي اعتادت أارتاحت إليها، لأن ترتد على نفسها تحليلاً وتشریحاً ونقدًا فترى ما قد يكون بها من زيف أو جمود أو ضالة.

ومن هنا يتبنى لنا قدر أهمية تعريف هذه الحالة الوعية لا في محاولة منا لمنطقتها وجدولتها وتغليفيها بنظرات كثيرة من الجدل النقي الذي من شأنه أن يخفي معالمها فيصير أمر تجاهلها أمراً مقبولا، بل في محاولة منا لرؤية آليات وجودها وتفاعلاته بفرض الإسهم في فتح طريق أطم العمل على مواجهتها وتحجيم عواقبها.

يبدو تعريف هذه الحالة ملخصاً في جانبين اثنين هما وجهان لهذا الوعي المنقسم والترهل يمثلان كلاهما مقارنة مظهرية Paradox كذلك التي تعرف بها فيزياء الطاقة أبعاد المادة - متناقضة في مظهرها، متوافقة في كنهها - تشير إلى آليات حركة هذا الوعي إبان إنتاجه لتبدياته التي تدل عليه، أو إلى تفاعلات بنيته الداخلية حال وجوده وفعله، ذلك أنه - أي هذا الوعي - وعى متعلق على ذاته ومتفصل عنها في آن واحد، متمركز في ذاته وغير واع بها في آن واحد، وعى يضع نفسه مركزاً للعالم فينفضل بذلك عن نفسه وعن العالم كليهما.

وتبدأ آليات هذا الوعي التي تؤول به في النهاية للمتمركز والانغلاق من فعل تبأوره على تصوارته ورؤاه التي تعرف مكانه

الحضارى والثقافى فى كل لحظة اجتماعية معينة - أى التى تشكل معرفته بدوره الإنسانى والفكرى والاجتماعى فى علاقته بالآخرين وتبدى فى نوع استنتاجاته وهدف أفعاله التى تشكلها خلاصه خبراته الحياتية وجُلِّ مفاهيمه عن وجوده وقيمه وإمكاناته ورغباته ومواهبه وقلد معرفته... إلخ من خلال التفاعل السطحي مع؛ أو (النقد) الانطباعى لـ الأماكن الحضارية والثقافية الأخرى، والتصورات الأخرى والرؤى الأخرى والانطباعات الأخرى والرغبات الأخرى التى ليس من شأنها أن تتطابق مع مثيلاتها عنده؛ فيمده ذلك بنوع من الصلاحية المُمركزة Centralized Validity تثبت انفصاله عن الوعي الآخر وتمنحه استقلالية الوجود ومشروعية الفعل وثقة التدخل والتخاطب التى من خلالها يستطيع أن ينقد ما فى وعى الأماكن الحضارية الأخرى من اختلاف، فى حلقة فكرية مفرغة تهدف أولاً وأخيراً لحماية هذا الوعي ومكانه الحضارى والثقافى ضد أى احتمال للتدخل أو النقد أو (الانتهاك) وبخاصة ضد أشد أنواع هذا النقد حدة وأصالة ألا وهو (نقد الذات).

مثل هذا الوعي الحضارى النئى يستمد صلاحية وجوده ومشروعية سلطته فى الفعل الاجتماعى فقط من ادعائه استيعاب التصورات والرؤى الوعية التى تمثلها الأماكن الحضارية أو الثقافية الأخرى، أى من التغلغى على ما يستقرئه فيها من ضعف خبروى أو معرفى أو فعلى عبر انتقائه الملامح والعلامات التى بنقدها أو نقضها تتقوى مركزيته هو، روحانية رؤاه وتساميها وإحكامها - مثل هذا الوعي - هو وعى أسير لبنيته وتابع لما تتطلبه منه من اقترابات تعمل على استيفاء تكوينها وإرضاء آلياتها الداخلية وتثبيت مشروعاتها ودحض أية شبهة خارجية أو داخلية للتدخل بها أو نقدها، هو - باختصار- وعى منفصل عن ذاته بقدر تمرّكه فيها وإعلانه لها.

بإدعائه هذا! الاستيعاب يبدو وكأن دوره الأساس وهمم الأول والأخير هو فى إثبات صلاحية بنيته وقوانينها وآلياتها، مشيراً بذلك،

لا لمركزية هذه البنية وإطلاقها، ولكن لانغلاقه هو على نفسه وانفصاله الفعلي عن الوعي الآخر وعن الأماكن الحضارية والثقافية الأخرى التي تمثل هذا الوعي، مشيراً بعبارة أخرى لانفصاله عن ذاته وعدم قدرته على الدخول إليها أو جرأته على تحليلها ونقدها.

فحتى لو تصادف واستطاع مثل هذا الوعي المنفصل عن ذاته أن يتعرف على بعض من جوانب الوعي الثقافي أو الحضاري الآخر، فإن ذلك لا يعني قدرته على (التباس) حالة الوعي الآخر التي تتطلبها هذه المعرفة، والتي ربما لا يمكنها الحدوث دونما التباس هذا الوعي لذاته التباساً كاملاً، بمعنى انعكاسه على نفسه، نقده لذاته أولاً، بصيرته ببنية نفسها، ومن ثم إفرازه لأدوات نقدية وفلسفية تدرك آليات هذه البنية وتتعرف على نقاط الضعف فيها وتنقدها نقداً ربما يقوِّض من مبادئها نفسها، من منطقها وحركة الفكر فيها؛ من الآليات والتصورات التي تستمد منها مشروعية الفعل، وقدرة الحكم واستقلالية الوجود. باختصار لكى يستطيع وعي ثقافي أو حضاري ما التواصل الفعلي مع غيره يجب عليه أن يتواصل مع ذاته أولاً، أن يمتلك القدرة النقدية والجرأة الفكرية - أى أدوات الشك والتفحص اللازمة لرؤية بنيته نفسها وتعديلها، الأمر الذي قد يفضى به في النهاية إلى نقض وجود أية رؤية مركزية فيها؛ لأى ثبوت آلى أو مبدئية مطلقة، لأى تسلسلية فكرية مستمرة أو وجود بديهي أول؛ أو بعبارة أخرى الأمر الذى قد يدعوه في النهاية لنقض (البنية) فيه وبالتالي لنقض استقلاله الكلى ووحدويته وانفصاله عن نفسه وعن الآخر سويًا.

ومن هنا تظهر مشكلة البنية التي طرحنا فكرتها الأساسية سابقاً. هل تستطيع البنية - أية بنية بالمعنى المطروح أعلاه أن تتجاوز ذاتها فتشرب أو تستوعب بنية أخرى، بتصورات أخرى، بمبادئ ومنطلقات أخرى حتى ولو تطابقت آلياتهما؟ أم أن وجود البنية يعني في حد ذاته مركزيتها ووحدويتها؟ يعني وجود مجرد

تشرب صوري للبنى الأخرى والتصورات الأخرى؛ مجرد تشرب لما بها من معالم وملامح تسق مع آليات البنية المتشربة ومنطقها ونوع تصوراتها عن العالم؟ هل وجود البنية نفسه يعنى بالضرورة تجاهلها أو تعميتها أو تغميضها لأى من المبادئ والتصورات التى قد تقوض من دعائمها وأسسها؟

قد رأينا فى الصفحات السابقة كيف أن التعامل مع عمليات التفاعل الحضارى وفق مبادئ الحدائثية الثقافية (الأدائية - المؤسسية - التوظيفية... إلخ) من شأنه أن يضع التركيز على البنى الداخلية أو منطق المشروع الذاتية لكل من هذه العمليات؛ فتعمل بذلك على فصلها بعضها عن بعض كمجالات حضارية معهودة للآخراء فى كل مجال، أو كبنى ثقافية مستقلة يعمل كل منها وفق منظوره وآلياته وتصوراته، بل وتاريخه الخاص منعزلا بذلك عن الوعي الشعبى العلم بقلر انعزاله عن غيره من البنى الحضارية الأخرى.

فأيا ما كان إذا النموذج البنائى المتخذ، تبقى البنية فى حد ذاتها عنوان هذا الانفصال، ومصدر مشروعيتها. أيا ما كان النموذج المتخذ، أهو نموذج نظام العلاقاتية التمريفية أو التعريف بالاختلاف والاكتمال والآنية، التى طرحه دى سوسير فيما يعرف بـ (اللغويات البنائية) فى مطلع هذا القرن، أو هو النموذج البنىوى الذى تحولت به هذه الرؤية العلاقاتية لا اللغة إلى (بنية) Structural Significance⁵ تتشكل ملامحها وفق أبجديات التواصل الرمزي Codified Communication التى تشكلها علاقات العلامة Sign أو الدال Signifier أو الصورة الصوتية Concept فى تفاعل

5 David Roby, 'Modern Linguistics and the Language of Literature' in *Modern Literary Theory: A complete Introduction*, Ann Jefferson & David Roby (eds.), (London: B.T. Batsford, 1986), p.61).

الرسالة Message بكل من المرسل Addresser والمتلقى Addressee لإنتاج المعنى Meaning أو الدلالة Significance داخل أعراف Conventions أو سياقات Context أو شفرة Code الاستقبال المتعارف عليها في نموذج التوظيفية العلاقية المطلقة الذي طرحه رومان جاكوبسن⁶ وحلقة براغة اللغوية⁷ أو هو نموذج التأثير والتأثر الذي يسميه حي مان (نقض الأسطورة المتبادل بين الذات) Demystification Subjective Inter (الرؤية والعمى: ص10) التي تتأوب فيه طاقات الفعل بين الملاحظ (بكسر الحاء) والملاحظ (بفتح الحاء) والملاحظة في الأنثروبولوجيا البنائية عند كلود ليفي شتراوس⁸ أو في غيره من النماذج البنائية الأخرى (لوسيان جولدمان، رولان بارت، نيوم تشومسكي... إلخ)، تبقى رؤية البنية للعالم، وحلمها الذي يشكل طموحها الأخير، في وجود حالة تركيبية دينامية مطلقة، شبكة كونية ضخمة من العلاقات التحتية المتفاعلة

⁶ انظر على سبيل المثال:

- Roman Jakobson, *Lectures of Sound and Meaning*, (Cambridge, MA: The MIT Press, 1937), introduced by Claude Levi-Strauss.

- Roman Jakobson, "Closing Statement: Linguistics and politics", in *Style in Language*, Thomas A Sebeok (ed.), (Cambridge, MA: The MIT Press, 1960).

⁷ انظر على سبيل المثال:

- Rene Wellek, "The Literary Theory and Aesthetics of the Prague School", in *Discriminations*, (New Heaven: Yale University Press, 1970).

- Boris Thomashevsky, "Thematics", in *Russian Formalist Criticism* L.T. Lemon & M.J. Reis (eds.), (Lincon, University of California Press, 1969).

- P. Garvin (ed.), *A Prague School Reader*, (Washington: Georgetown University Press, 1964).

⁸ Claude Levi-Strauss, *Structural Anthropology*, Vol. 1. (1958), Claire Jacobson & Brooke Grundfast Schoepf (trans.), (Harmondsworth: Penguin, 1968).

تتعرف مفرداتها وتتبدل مواقفها وينغير كنهها بارتباط وجودها المطلق وفق قوانين ومناهج تركيبية واحدة، تنظم عليها جواهر الأشياء جميعها من أدق تفاصيل الوجود الإنساني إلى أكثرها مظهرية وتبدلية، وتبقى هذه الآلية المطلقة والوحدية والانسجامية والاقتصادية فى كنه أداؤها الانفصالي وتقدرتها على عزل الوعي وبأورثه واستعباده.

وسؤالنا هنا هو: هل يستطيع الوعي الحضارى والثقافى - والحال هكذا أن يتجاوز هذا الانفصال؟ هل يستطيع الوعي أن يتجاوز سلطة البنية التى سكنته منذ بدايات العصر الحديث؟ الأمر يزداد تعقداً عندما تواجهنا رؤى تحليلية وفلسفية تعبر عن هذه النظرة الخيالية للعالم فى ذات محاولاتها لعلاج هذا الانفصال مستبدلة بذلك بنى كثيرة ببنية واحدة، وسلطة متفرقة بين بنيات كثيرة بسلطة مركزة فى بنية واحدة.

يرى هابرماس على سبيل المثال أن تجاوز مثل هذه الحالة من الانفصالية والانغلاق والترحل فى الوعي الثقافى والحضارى المعاصر لن تتم بإرغام أى من هذه المجالات الحضارية على الانفتاح أو الانفجار أو الانتشار القسرى فى المجالات الأخرى، أيًا ما كان المجال أهو العدل - القانون / الأخلاق / العرف، أو الحق = المعرفة عامة / الخطاب العلمى والأكاديمى / الفلسفة / الحكمة الشعبية، أو الجمال - الذوق / الفن / النقد الفنى - بل من خلال نوع من الانفتاح التلقائى والشامل والعقلانى المتبادل فى كافة صوره بين هذه المجالات جميعها. نوع من العقلانية التواصلية Communicative Rationality (مشروح الحدائثية: ص102) الشاملة التى يستطيع بها الوعي أن يثبت قيم الاتصال الحر بين هذه المجالات بعضها ببعض، وبينها وبين الحياة اليومية. يقول هابرماس:

إن عمليات الدخول إلى المعنى والوصول إلى تفهم متفعل وعام في كافة جوانب العالم الحياتي تتطلب نوعاً من الشمولية والانتشار في التفاعل الحضاري يعمل بكل ما فيها من اتساع. ففى الممارسات الاتصالية للحياة اليومية يجب أن تتخلل ويتمزج عمليات التأويل المعرفي كافة، والتوقع الخلفي، والتعبير اللغوي، والتقييم، أحدها بالآخر تخبلاً وامتزاجاً حميماً وشاملاً. ومن ثم لا يمكن علاج انعزالية الحياة اليومية، وما يترتب على ذلك من فقر ثقافي وحضاري فيها، من خلال محاولة إرقام واحد من المجالات الحضارية على الانفتاح أو التبعثر في غيره. فمثل هذه المحاولة لن تمثل، على أفضل الأحوال إلا استبدال نوع من الضالة وقصر النظر بأخر مثله (مشروع الحدائقية، 105 - 106).

وهكذا يرى هابرماس أنه للوصول إلى هذا النوع من الانتشار الحضاري والثقافي في الممارسات اليومية الحياتية ومعالجة هذا الانفصال والانغلاق بين مجالات الحضارة وبينها وبين الحياة اليومية، ومن ثم تخليق هذه (العقلانية التواصلية) التي من شأنها - على ما يبدو- أن تؤسس لتعريف وجود هذه المجالات الحضارية نفسه من خلال قدر انفتاحها أو تواصلها العقلاني المنطقي بعضها ببعض وبالعالم الحياتي - للوصول إلى ذلك - يجب تغيير مجرى ما يسميه بـ (التجربة الجمالية) Aesthetic Experience في عقلية الفرد نفسه، لا عندما - على حد تعبيره - (تعبّر عن نفسها أساساً في صورة أحكام ذوقية)، ولكن عندما تصير موجهة نحو اكتشاف (مشكلات الحياة التاريخية)، أي مشكلات الوجود الإنساني نفسه، إذ إنها حينئذ - وفقاً لهابرماس - "لا تصير جزءاً من لعبة اللغة في مجال النقد الجمالي الذي يحتملته الخبراء؟"، بل تصير "جزءاً من التفاعلات المعرفية والتوقعات المعتادة للفرد عامة" فتعمل بذلك على "تغيير النهج الذي تشي به هذه المجالات بعضها ببعض" (مشروع الحدائقية: ص106)، يقول هابرماس:

فعندما تستخدم التجربة الجمالية عامة، لا تلك المؤطرة
 بأحكام خبراء النقد النوقية، في التفاعل مع مواقف الحياة
 التاريخية، والاتصال بمشاكل حياتية عميقة، ندخل هذه
 التجربة لعبة لغوية مخالفة لتلك التي يستخدمها الناقد
 النصي أو الجمالي. فحينها تستطيع التجربة الجمالية لا أن
 تجدد تأويلنا لحاجتنا التي في ضوءها ندرك العالم فقط،
 ولكنها تتدخل توقعاتنا البديهية وعمليات استجراح الدلالة
 المعرفية لدينا، أي تغير من النهج الذي تشي به هذه المجالات
 بعضها ببعض (مشروع الحدائقية: ص 106)⁹

لا يبدو ما يطرحه هايرماس من علاج بعيداً كبل البعد عن
 فكرة البنية التي طرحناها أعلاه والتي تبني الوعي الحضاري المعاصر
 لها قد سببت هذا الانفصال والانغلاق فيه من الأساس. فبدلاً من
 وجود بنيت مستقلة للمجالات الحضارية، لها أطرها الخاصة التي
 تعمل على فصلها بعضها عن بعض وعن الحياة اليومية - كما

⁹ النص الإنجليزي الذي نُحس منه هذا للمقيس هو:

This exclusive concentration on one aspect of validity alone, and the exclusion of aspects of truth and justice, breakdown as soon as aesthetic experience is drawn into an individual life history and is absorbed into ordinary life. The reception of art by layman, or by the everyday expert goes in a rather different direction than the reception of art by professional critic.

Albrecht Wellmer has drawn my attention to one way that an aesthetic experience which is not framed around the experts' critical judgments of taste can have its significance altered as soon as such an experience is used to illuminate a life-historical situation, and is related to life problems; it enters into a language game which is no longer that criticism. The aesthetic experience then not only renews the interpretations of our needs in whose light we perceive the world, it permeates as well our cognitive signification and our normative expectations and changes the manner in which all these moments refer to one another.

مشروع الحدائقية ص 106

أشردنا من خلال التركيز شبه الكامل على إرضاء آلياتها الداخلية واستيفاء صلاحية وجودها المستقل، يقترح هايرماس إطاراً أكبر وبنية أوسع وأشمل تتناول فيها جميع الأطر الداخلية والبنى الصغيرة، هي نوع من العقلانية التواصلية الشاملة تتألف آلياتها من آليات البنى التحتية التي احتوتها فتعرف وجود مفردات هذه البنى من خلال علاقاتها التواصلية المتفاعلة بالمفردات الأخرى فتتسق اتساقاً وجودياً في وعي الفرد بتغير مجرى التجربة الجمالية لديه إلى نوع من أنواع التجارب الجمالية الميتافيزيقية (مشكلة الوجود الإنساني) يضع أساس هذه العقلانية بتوحيد التوجه الإنساني أو الوعي نحو هذه البنى.

لو افترضنا - على سبيل الجدال الخوض - أنه يمكن للتجربة الجمالية عند الفرد أن تتغير فتصير مهمومة بالوجود الإنساني عامة، وأن ترتبط بالمشاكل الحياتية الآنية في آن واحد، وأن بفعلها ذلك يمكنها أن تغير الشكل الذي تنفصل به المجالات الحضارية بعضها عن بعض وعن الحياة اليومية فقدرت على تجميعها وتوحيدها جميعاً ومن ثم توحيد شتات هذا الوعي الحضاري المنقسم والمترهل والمنغلق، فهل يمكن حينئذ أن تتواجد إزاء البنية الكونية الضخمة بنية أخرى، تصورات أخرى، رؤى أخرى، وجود إدراكي آخر، يختلف في آلياته ومنطقه ومنطقاته ومبادئه عن آليات ومنطق ومنطقات هذه البنية؟ أم أن سعى هذه البنية للوحدوية والشمولية المطلقة هو نفسه ما يعرف وجودها، هو آلية أساس في تكوينها، وكأنها تعمل بصورة لا واعية تقريباً على ترويض أي تصور أو رؤية أو مبادئ تبدو مخالفة لها؟

هل يعنى هايرماس أن يتركيزه على مداواة منطق الانفصال الخارجى بين هذه البنى الحضارية في وعي الفرد هو في واقعه يثبت

منظر انفصال أكبر وأعمق هو منطق فصل البنية للوعى عن ذاته،
عن نقده لها، وانعكاسه عليها وكأنه بذلك يعبر عن محاولة (البنية)
نفسها للوصول إلى أقصى درجات الشمول والاكتمال؟

يقول المفكر والنقاد الفرنسي جان - فرانسوا ليوتار:

إن ما يتطلبه هابرماس من الفنون ومن التجربة الفنية التي
تمنحها، هو باختصار أن تغلق مس الفحوة المتواجدة بين
الخطاب المعرفى والأخلاقى والسياسى (الجمالى) مشكله
بذلك (وحدته) فى الخبرة الإنسانية. وسؤالى هنا هو: ما نوع
الوحدة التي يطرحها هابرماس بالضبط؟ هل يطمح مشروع
الحدائقية لإنشاء وحدة اجتماعية / ثقافية (أو حصارية)
شاملة تتخذ فيها كافة عناصر الحياة اليومية والمكر
أماكنها فى كل عصى مكتمل وعام؟ أم أن النص الذي يجب
لتعامل معه وفق ألعاب اللغة غير متجانسة الطبيعة . لغة
المعرفة، لغة الأخلاق، ولغة السياسة (الجماليات) تنتمى إلى
تكوين آخر يختلف فى كنهه عن ذلك.

2 - النظرة النقدية، الرؤية الفنية ومسافات التصور

أشار الجزء السابق من هذا الفصل إلى بعض سياسات أزمة
الانفصال الحضارى التي اتخذ هذا الفصل أحد تيدياتها (انفصال
العمل النقدي عن، أو علم تغلغله الكافى فى، الإبداع المعاصر)
منطلقا له، وحاول أيضا إظهار الأصول التاريخية لهذه الأزمة، وإبداء
آليات فعلها فى الثقافة المعاصرة وتتبع أبعادها فى الوعى الحضارى
والثقافى الحديث وهو ما يتلخص فى بنائية هذا الوعى أو تبنيه
لفكر البنية بتماذجها الكثيرة التي أشرنا إليها سابقا ومن ثم
انفصاله عن ذاته وانغلاقه عليها. وقد حاول الجزء السابق أيضا تبيان
آليات عمل هذه البنية ومعناها وسطوتها على الفكر ممثلاً لذلك
بمناقشته لرؤية المنظر والفيلسوف الحضارى المعاصر جورج
هابرماس الذي طرحها كحل لهذا الانفصال الوعى والحضارى العلم،

والتي وصفها هذا الجزء بأنها - بدرجة أو بأخرى- تعبير عن هذه البنية ذاتها وترجمة لرغبتها في الاكتمال والشمول والانسجام المطلق. ويبقى علينا في الجزء القلم إظهار آليات عمل هذه البنية في النظرة النقدية وفي الرؤية الفنية كليهما.

كنا قد طرحنا في بداية هذا الفصل فكرة أن البنية تحلم ذاتها لا موضوعها التي أنشأت من أجله، وأنها - عكس التصور السائد- تستخدم موضوعها، ولا يستخدمها موضوعها من أجل إرضاء قوانينها الداخلية واستيفاء مشروعية وجودها المستقل.

وربما لا تظهر هذه البنية بصورة أجلى وأبرز مما تظهر به في النظرات النقدية التي تعتمد على مفهوم (المجتمعات التأويلية)¹⁰ Interpretive Communities الذي طرحه المنظر والنقاد الأمريكي المعاصر (ستانلي فشر) والذي يعتمد فيه على مفهوم الكفاءة Competence الذي قلعه المنظر البنائي (نيوم تشومسكي) في نظريته المعروفة باسم (النحو التوليدي Transformational Generative Grammar)¹¹ وقبل

10 نظر

- Stanley Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, (London: Harvard University of Press, 1982).

- Stanley Fish, *Self-Consuming Arte-facts: The Experience of Seventeenth Century Literature*, (Berkeley: University of California Press, 1972).

11 انظر على سبيل المثال

- Noam Chomsky, *Language & Mind*, (New York: Harcourt Press, 1968).

- Noam Chomsky, *Syntactic Structures*, (Mouton: The Hagues, 1957).

- Noam Chomsky, *Some Imperial Issues in the Theory of transformational Grammar*, in *Goals of Linguistic Theory*, S. Peters (ed.), (New Jersey: Prentice Hall, 1972).

الدخول في محاولتنا لتلخيص هذا المفهوم والنهج التأويلي الذي أفرزه، ربما يحق علينا أن نشير إلى أنه برغم إمكانية الإشارة إلى عدد غير قليل من هذه النظرات النقدية المعاصرة ليس في مصر وحدها ولكن في أوروبا والغرب أيضا¹² لن نحاول هذه الدراسة تقديم إحداها أو بعضها وتحليلها أو تحليله في محاولتها لتبيان آليات الانفصال والانغلاق التي تعمل في أسس البنية التي تستخدم هذه النظرات النقدية (لا التي تستخدمها هذه النظرات) بل ستحاول هذه الدراسة تقديم هذا التحليل التأويلي بنفسها ونقله وتبيان آليات الانغلاق فيه في هذا الجزء ثم بعد ذلك تقديم الرؤية الفنية ونقدتها وتبيان آليات الانفصال فيها في الجزء المقبل.

إذ إننا إذا أردنا تبيان انغلاق البنية على ذاتها وانفصالها عنها، عيب ألا نقع فريسة لآليات هذا الانفصال والانغلاق ذاته، أي لهذه البنية التي أشرنا إليها سابقا. فمن جهة أولى لن بمنعنا وضع هذه الرؤية التأويلية تحت مجهر تحليلي يحاول تبيان ما بالآليات ببنيتها من انغلاق على ذاتها وانفصال عن هذه الذات، من ترويض هذه الرؤى نفسها حتى تتناسب آليات أطروحتنا التي بدأنا بها إما بالعودة إلى نموذج (التأثير والتأثر) البنائي الذي تتداوب فيه طاقات الفعل بين

- Noam Chomsky, Some Methodological Remarks on Generative Grammar, in word, No. 17. 1961

12 انظر على سبيل المثال

* Noam Chomsky, Language & Mind, (New York: Harcourt Press, 1968).

* Noam Chomsky, Syntactic Structures, (Mouton: The Hague, 1957).

- Noam Chomsky, 'Some Imperial Issues in the Theory of transformational Grammar,' in Coals of Linguistic Theory, S. Peters (ed.), (New Jersey: Prentice Hall, 1972).

- Noam Chomsky, "Some Methodological Remarks on Generative Grammar," in word, No. 17 1961.

الملاحظ والملاحظ والملاحظة نفسها فتعري الملاحظة عمليا من شبهة الموضوعية التي تدعيها، وهو النموذج الذي أشار إليه ليفي شتراوس في بنائياته الأنثروبولوجية، أوبالعودة إلى آلية نقد الوعي الأخر التي تفترض استيعابها للتصورات الأخرى فتستمد من ذلك مشروعية وجودها المستقل، مرتكبين بذلك نوع التمرکز في الذات نفسه الذي تحاول هذه الدراسة فتح الباب لمواجهته. ومن جهة ثانية سيممحننا تقديم هذه النظرة النقدية التأويلية ثم بعد ذلك نقدها وتحليل بنيتها، التي تؤول بها للانفصال عن ذاتها والانغلاق عليها، فرصة ساحة وضرورية لإظهار مفهوم (الانعكاس على الذات) الذي أشرنا إليه أعلاه، والذي فيه أحد الحلول العملية التي يمكنها مواجهة أزمة الانفصال هذه.

3 - فش و(المجتمعات التأويلية)

تستبدل فكرة "المجتمعات التأويلية" عند فش فكرتي النص عند رولان بارت وجاك دريدا على سبيل المثال، والقارئ (عند وولف جانج أيزر، وروبرت ياكوس)¹³ كمصدر المعنى الأساس في

13- Wolfgang Iser, "The implied Reader: Patterns of communication" in Prose Fiction From Bunyan to Beckett, (London: Johns Hopkins University Press, 1974).

- Hans Robert Jauss, "Literary History as a Challenge to literary Theory", in New Directions in Literary History, Ralf Cohn(ed.), (London: Routledge, 1974).

يمثل كل وولف جانج أيزر و روبرت ياكوس علمين من اعلام ما يعرف بنظريات المستقبل Reception Theories التي تضع من القارئ واستجاباته وعمليات تكوين المعنى عنده، بؤرة تركيزها في تحليل النصوص بالرغم من افتراضها حدودا معينة لا يستطيع القارئ ان يتعداها في استقراء النص (انظر أيزر في المرجع السابق ص 282) تلك الحدود التي عرفها أيزر بـ "الاحتوائية للنص" Textual containment حيث تعد أحد مصادر فكرة المجتمعات للتأويلية لدى ستانلي فيش Communities

النص. وتتلخص هذه الفكرة في أن معنى النص أو دلالة لا ينتجه القارئ وحده، أى القارئ المنعزل عن جماعته اللغوية، ولا يمكن أن يتواجد فى النص بذاته؛ إذ إن النص يحتاج إلى قارئ ما لإعطاه دلالة ومعناه وجودهما، ولا يمكن أيضا أن تنتجه علاقة النص بهذا القارئ الوحيد، إذ إن ذلك يخالف فهمنا عن أبعاد اللغة نفسها التى هى فى أصلها حدث اجتماعى، ومن ثم لا بد أن يشترك عدد معين من الأفراد فى لغة تأويلية واحدة يتسق فيها ما يستخرجونه من دلالات، فتكون هى مصدر المعنى ودليل النص على الوجود. ولكى يحدث هذا الاتساق يجب أن تتوحد فى هذا المجتمع التأويلي الصغير ما يسميه فشر استراتيجيات التأويل Interpretive Strategies أى الصيغ التفسيرية وأساليب إظهار واستنتاج المعنى ومجموعة (التواعد) الفكرية المتبعة لديهم لإنتاج الدلالة عندهم والتي تشكل مفرداتها - وفقا لما يطرحه فشر- لا كتكوين قرائى مسبق ولكن كتكوين كتابى مسبق؛ أى كعدد من التصورات المحتملة يتخذها المجتمع التأويلي الواحد كاحتمالات كتابية للنص المقروء، تتواجد بصورة مسبقة قبل عملية القراءة نفسها. وعليه يصير المعنى أو الدلالة التى يحددها أو يستقرئها مجتمع تأويلي معين مختلفا بالضرورة عن المعنى أو الدلالة التى يمكن أن يحددها أو يستقرئها مجتمع تأويلي آخر. يقول فشر:

”هى المجتمعات التأويلية وحدها، لا القارئ أو النص، من تستطيع إنتاج المعنى من النص، وهى وحدها من تحمل مسؤولية اثبات الملامح الشكلية له. وهى على ذلك تتكون من

Interpretive وهى فى الوقت نفسه ما يميز فكرة فشر التى تتحد من العرف التأويلي للجماعة - لا للقارئ وحده - بؤرة لها فى تحليل النص.

هؤلاء الذين تجمعهم استراتيجيات تأويلية واحدة لا لقراءة النص ولكن لكتابته أو لتكوين ملامحه وخصائصه الوجودية. بتعبير آخر: يتواجد مثل هذه الاستراتيجيات بشكل يسبق فعل القراءة نفسه. ومن ثم تحدد شكل ما يقرأ وتقرره، بعكس ما يفترض عادة¹⁴.

وعليه يصير المنهج التأويلي الذي يتخله فحش ومن يتبعه من المؤلفين مؤسسا على ثلاثة افتراضات مبدئية، أولها: أن استنباط المعنى أو الدلالة من نص ما، ومن ثم إعطاه هذا النص وجوده يعتمد اعتمادا شبة كلي على مدى قرب منطق التأويل الفعلي أو بنية التأويل المتخذة من قبل المؤلف (ما يسميه فحش: استراتيجية التأويل) من منطق التأويل أو بنية التأويل لدى المجتمع التأويلي الذي ينتمي إليه هذا المؤلف، أو بعبارة أخرى - يعتمد على مدى استطاعة بنية النظرة التأويلية المستخدمة التفلذ لقرينة مجتمع المؤلف العامة دون تكلف أو ادعاء ظاهر؛ أو - بعبارة ثالثة - على مدى (بداهة) هذا المنطق و(تلقائية) هذه البنية الباديتين وفق استقباليهما من مجتمع لغوي ما.

والافتراض الثاني: هو أن المعنى المستنتج أو الدلالة المستنبطة تختلف بالضرورة من مجتمع تأويلي لآخر. وفق اختلاف

14 نص هذا المقبس هو:

S. Fish Is There a Text, p.14.

It is interpretive communities rather than the text or the readers that produce meanings and are responsible for the emergence of formal features. Interpretive communities are made up of those who share interpretive strategies not for reading, but for writing texts, for constituting their properties. In other words, these strategies exist prior to the act of reading and therefore determine the shape of what is read rather than, as is usually assumed, the other way around.

استراتيجيات التأويل أو بنيات التأويل. أما الافتراض الثالث فهو أن منطق التأويل أو بنيته أو استراتيجيته لها وجود مسبق فى وعى المؤول وبجتمعه التأويلي كليهما، تنصب به هذه البنية أو هذه الاستراتيجية على العمل المقروء أثناء عملية القراءة فتحدد عمليات استنباط المعنى واستخراج الدلالة منه. ولسنا هنا بصدد نقد هذه النظرية التأويلية التى تشكل - كما يشير روبرت شولز¹⁵ - مخلفية أساس لمعظم النظرات التأويلية المعاصرة ومناهجها، إذ لا تتسع هذا الدراسة لإظهار المشاكل الفكرية والفلسفية المتعلقة بنظريات التأويل والتي تلقى بظلالها على مثيلاتها فى نظريات المستقبل.

وفقاً لهذه المبادئ الثلاثة يحاول الجزء القادم من هذا الفصل تقديم قراءة تأويلية لقصيدة الشاعر محمد عفيفى مطر "هذا ليل يبدأ" فى ديوانه (احتماليات المومياء المتوحشة) الصادر من دار سينا للنشر عام 1994.

15- Robert Scholes, *Textual Power: Theory and the Teaching of English*, (New Heaven: Yale University Press, 1985), p. 154-156.

يشير شولز، على سبيل المثال لا الحصر، إلى إمكانية النظرية التأويلية الحديثة حل مشكلة أساس تواجه تكوينها النظري وهى مشكلة الاحتماص التام حراً، عند معين من أساليب التأويل وقياس استنباط المعنى التى يسميها فى استراتيجيات التأويل، ذلك أن من وجهة نظره هناك اختلاف فى هذه البنيات التأويلية أو الإستراتيجيات التأويلية بين أعضاء كل مجموعة أو مجتمع تأويلي وهى اختلافات صمنية لا ماضى دى وجودها، حتى وإن ظهرت ضئيلة غير ذات أثر، وإنه بإصرار النظرية التأويلية على تجاهل هذه الاختلافات لصالح رؤية لا تعترف بدلالة النص (أو حتى وجوده) إلا من خلال إجماع جماعة معينة من المؤولين عني هذه الدلالة، تظهر هذه النظرية تافهة لدافعية نقدية، يداعية كانت أو مستعجلة، وأن فى ذلك تقليص مخال لنا نعرفنا عليه بوصفه بداعياً أو فقد. انظر انمرجع السابق ص 104.

يقول الشاعر الأمريكى بوب برلمان فى مناقشته لأعمال عزرا باوند Ezra Pound وجامس جويس James Joyce وجرترود شتاين Gertrude Stein ولويس ذكوفسكى Louis Zukofsky.

برغم اختلاف أعمال هؤلاء الشعراء اختلافا لا يمكن لمصطلح "الحداثة" (يعنى الحداثة الفنية) المتسع أن يوحى به، تشترك أعمالهم فى خاصية جنسية واحدة. ذلك أنها جميعا كتبت كى تكون أعمالا كوينية، أناجيل لا تتغير، خرائط دائمة أو صور أشعة للمجتمع الإنسانى: مخططات تحتية لحضارات إنسانية جديدة بأسرها، كتبت هذه الأعمال كى تكون تبدييات لجوهر العقل الإنسانى نفسه¹⁶.

ليس من مناسبة تبدو فيها هذه المقولة أكثر صحة أو انطباقا من مناسبة التعامل مع أحد الشعراء المعاصرين وخاصة محمد عفيفى مطر الذى تبدو أعماله بوجه عام مكتوبة كـ "مخططات تحتية لحضارات إنسانية جديدة بأسرها" أو فى أقل من ذلك - مكتوبة لتكون "تبدييات لجوهر العقل الإنسانى نفسه". ولتتخذ مثالا على ذلك ديوانه "رباعية الفرح" (دار رياض الريس للنشر، لندن، 1990) التى يعرف فيها عفيفى مطر قصائده الأربعة التى تشكل الديوان بعناصر الكون الأربعة (الماء - الهواء - النار - التراب) التى خلفتها رؤى الميتافيزيقا الرومانسية عند الإغريق مكونا بذلك صورة بلاغية تشير إلى مدى كونية الرؤية الفنية التى يحاول تقديمها. إلا أن طموح هذه المقالة لا يتعدى مجرد طرح رؤية تأويلية مقننة

16- Bob Perelman, *The Trouble With Genius: Reading Pound, Joyce, Stein, Zukofsky*, (Berkeley & London: University of California Press, 1994), P.3.

لأحد أعمال مطر القصيرة نسبيا "هذا ليل يبدأ"، تقول هذه
القصة:

دهر من الظلمات أم هي ليلة جمعت سواد
الكحل والقطران من رهج الفواجع في الدهور!!
عينك تحت عصابة عقدت وساخت في عظام الرأس عقدتها،
وأنت مجتدل - يا آخر الأسرى.....
ولست بمفتدى
فبلادك انقضت وسيق هواؤها وترايبها سبيا -
وهذا الليل يبدأ
تحت جفنيك البلاد تكومت كرتين من ملح الصديد
الليل يبدأ
والشموس شظية البرق الذي يهوى إلى
عينيك من ملكوته العالي،
فتصرخ لا تفاث بغير أن ينحل وجهك جيفة
تعلو روائحها فتعرف أن هذا الليل يبدأ،
نست، تحصى من دقائقه سوى عشر استعاثات
لنجر نباح تعلو بهن الريح جلجلة
لدمع الله في الأفاق..
هذا الليل يبدأ
فابتدى موتا لحلمك وابتدع حلما لموتك
أيها الجسد الصبور
(الخوف أفضى ما تخاف).. ألم تقل؟
صابدا مقام الكشف للرهبوت
وانخل من رمادك، وانكشف عنك،
اصطف الأفاق مما يبدع الرخ الجسور..

1991/3/27

معتقل مطر.

5 - التأويل.

تبدو القصيدة وكأنها تصف حالة من الحزن السوداوى الكامل
والعميق، حالة أنية تراها القصيدة أبدية وتترك للقارئ الاختيار؛ هل
هي (دهر من الظلمات) أم (ليلة) واحدة قد (جمعت) في حزنها

وغربتها ألوان السواد من كافة أنواع الألم من الكوارث (رهج الفواجع) في كافة العصور (الدهور)، وهى على ذلك لا تصف (ليلة) أو وقتاً معيناً سيمضى حتماً، بل تصف (حالة) من الحزن تشكل مفرداتها في (الآن) وتعلو ذلك لتصف الحزن الإنسانى نفسه (هى ليلة جمعت..)، وإذا وضعنا مع ذلك حقيقة أن هذه القصيدة، بل وهذا الديوان كله، كتب داخل أحد المعتقلات، (عيناك تحت عصاية) يتسع مجال هذا الحزن ليشمل مزيجاً من أحاسيس القهر والظلم والغربة الشديدة (عقدت وساخت في عظام الرأس عقدها) تصل لأقصى أعماق الشاعر الضمنى، غربة ووحدة يعلن بها هذا الشاعر نهاية هذا القهر الإنسانى، بل وربما نهاية الإنسانية نفسها إذ يعلن نفسه بأنه (آخر الأسرى) آخر الأدلة التى تشير إلى وجود إنسانية ما، إذ إن بعدها لن تكون هناك إنسانية فيكون عليها دليل. ف (البلاد) التى ترمز للدفء والاحتواء والإنسانية انعدمت وانتهت واستعبد كل ما بها من وجود حتى الهواء والتراب (فبلادك انعصفت وسبق هواؤها وترابها ميها) والشاعر الضمنى نفسه لن (يُقتل)؛ لن يُنقذ أو يُنشل من هذا الضياع الإنسانى الذى رغم شموله وعمقه ليس إلا فى بداياته (وهذا الليل يبدأ).

والشاعر فى كل ذلك لا يزال يتألم لبلاده التى يراها تهدمت وانتهت وتراكمت؛ إذ بأخذها (آخر الأسرى) قضت على كل ما بها من وجود إنسانى فصار ألم الشاعر الضمنى بها (تحت جفنيك البلاد تكومت كرتين من ملح الصديد) الذى يصل إلى أعماقه هو ألمه بالإنسانية جمعاء (والشموس شظية البرق الذى يهوى إلى عينيك من ملكوته العالى فتصرخ لا تغاث) يتنهد فيه فيحوّله إلى (جيفة) بلا روح تزيد فى عمق الألم وتكون دليلاً على أن هذا الانتهاك الإنسانى ليس إلا فى بداياته (فتعرف أن هذا الليل يبدأ) التى لا يستطيع هذا

الشاعر أن يحصى من مفردات إحساسه بها سوى القليل من (الاستغاثات) التى تحتوى (حلمه) (الضائع) (لفجر ضائع) الذى يتصاعد فوق كل الأشيه (تعلو بهن الريح جليجلة) حتى يصل إلى الوجود الإلهى نفسه فيتيقن الشاعر بأن هذا الضياع للإنسانية ليس إلا فى بداياته، وعليه إذا أن يقتل ما تبقى من حلمه هذا وأن يبدأ فى إعداد نفسه للانتهاه (فابتلى موتا لحلمك وابتدع حلمًا لموتك) إذ بانتهاه هذه الإنسانية من حوله، وبضياع حلمه فى إحيائها مرة تلو الأخرى حتى صار الشاعر من ألمه جسدا بلا روح (أيها الجسد الصبور) لم يعد له ما يبقيه وعليه بالموت ويقهر خوفه من الخوف من الموت (الخوف أقسى ما تخاف ألم تقل).

إلا أن موت الشاعر الضمنى ليس موتا عاديا، بل هو نوع من أنواع الاكتشاف والصعود إلى ملكوت أعلى، نوع من أنواع "الكشف" الصوفى على وجود متعال أسطورى رائع (فابدأ مقلم الكشف بالرهيبوت)؛ يتحرر فيه هذا الشاعر من كل قيوده وإحباطاته ونقائصه ومن قسوة الضياع الإنسانى الذى عاناه وجوده الإنسانى (وانخل من رمادك وانكشف عنك) فيصعد بذلك إلى موت ليس كموت الآخرين (اصطف الأفاق مما يبدع الرخ الجسور) بل موت بطولى سيكون شاهد الشاعر الأخير على علم جدارة هذا الوجود أو استحقيقه، استشهاد صوفى يتعالى به على هذا الوجود الإنسانى الذى بدا له رخيصة وقاهرا وحيوانيا إلى وجود أفقى سام ورفيع قد يمثله إبداع الشاعر نفسه (اصطف الأفاق مما يبدع الرخ الجسور)، وكأنه بذلك ينفى انتمائه لهذه الإنسانية التى يراها قاهرة وطاحنة لا برغبته هو نفسه ولكن بفعل هذه الإنسانية التى دمرت نفسها فصارت حيوانية رخيصة قتلت حلمه بانتشالها من أنياب الضياع التى افترستها؛ فأعلن موته الإنسانى أو امتهاله الإنسانى البطولى

فى سبيل الحلم ثم صعوده إلى الوجود الكشفى الرائع، الوجود
المتسامى والمرتفع ألا وهو الوجود الإبداعى (الرخ الجسور).

6 - بنية الرؤية الفنية.

برغم أن هذه القصيدة - وهذا الديوان كله - كتبت تحت
ظروف اجتماعية وسياسية محددة - اعتقال الشاعر فى سجن طرة -
وهى للوهلة الأولى تبدو معبرة عن هذه الظروف كما حاول التأويل
السابق أن يشير، لا تزال هذه القصيدة موشية ببنية رؤيوية فنية
مدهشة فى كونيتها بقدر إدهاشها فى مقدرتها على إخفاء هذه الرؤية
بين سطورها وتحت رموزها وفى لب قصرها.

وليس علينا إلا أن نعد المفردات الكونية التى استخدمتها
الصور البلاغية فى هذه القصيدة كى نلمح مدى هذه الكونية مثلاً
(الشموس، الدهور، البلاد، الريح، البرق، ملكوته العالى، الله،
الرهوب، الآفاق) وفى غيرها مما يمكننا أن نلصق به معنى كونياً كـ
(الظلمات، مقام الكشف، جمعت سواد الكحل، هذا الليل يبدأ)
وذلك بافتراض أن "الظلمات" تشير إلى الظلمات جميعها؛ أى
ظلمات الكون كله، وأن مقام "الكشف" بآلف ولام التعريف هو
مقام كشف "الخوهر" بآلف ولام التعريف أيضاً؛ أى جوهر الوجود
والكون بأسره، وأن هذا "الليل يبدأ" هو ليل كونى لا ينتهى ولا
يفنى، وأن "جمعت سواد الكحل" بآلف ولام التعريف تعنى كل
سواد الكون؛ كل "السواد" بآلف ولام التعريف أيضاً.

تتزوج هذه الكونية مع معلم آخر يبدو بارزاً أيضاً، فى هذا العمل؛
ألا وهو صوت الشاعر نفسه، أو الذات الضمنية - أى الذات التى
تطرحها تداعيات اللغة الشاعرة ورؤاها داخل القصيدة وهى ليست

بالضرورة ذات الشاعر الفعلية¹⁷ - فليس من مكان داخل هذا العمل لا يظهر فيه صوت هذا الشاعر جلياً واضحاً من أول سطرين فيه وحتى آخره بما فى ذلك التاريخ ومكان الكتابة.

وكأن الشاعر الضمنى يعلن فى كل لحظة كتابية أن ما يكتبه من وجود هو وجود شخص به وحده هو جزء من أعماله لا يتجزأ، وأما إذ تدخله وفق قوانين وقواعد هذا الوجود الخاصة التى يرتضيها وعيه الفنى والوجدى. وكأنه يعلن لنا من باب خلفى عن "قداسة" هذا الوجود أو خصوصيته الشديدة التى تتطلب منا - إذا ما أردنا الدخول إليه - وجلاء دعة غير قليلين، وكأنه يعلن لنا باختصار عما أمناه بول دى مان بـ "الجدارة" Authenticity، أى عن جدارة هذا الوجود وتفرد و وحديته غير القابلين للشك

ومثل هذا التزاوج بين "آليتين من آليات البنية" التى أشرنا إليها نرى الأجراء السابقة من هذا الفصل؛ الشمول والحدودية أكثر هذه الآليات حيوية فى هذه القصيدة وربما اتضحت لنا .. من خلال التعامل مع النص نفسه - بقية آليات هذه البنية.. الانسجام المطلق والانغلاق والانفصال عن الذات.

بتعبير آخر، لو استطعنا رؤية هذا النص بما يحتويه من ذات ضمنية شاعرة بوصفه مجموعة من العلاقات الوجدانية، تتفاعل مفرداتها وتتغير وفق بنية رؤية الشاعر الفنية للعالم والتى تعكس بنية وعيه الفنى (الممزوج بعوئه الثقافى والحضارى العلم) ربما عندئذ نستطيع أن نرى معنى هذه الكونية والحدودية ودلالاتهما كآليات

17 انظر مفهوم المؤلف للضمنى عند:

Geralt Prince, A Dictionary of Narratology, (London: Solar Press, 1991), p. 73.

أساس فى بنية هذه الرؤية وبنية هذا الوعى إضافة إلى استبصار الآليات الأخرى لهذه البنية.

ولكى نكون حليزين، فإن النص نفسه يطرح مثل هذه البنائية بمعنى أن القصيدة ذاتها تقدم نفسها بوصفها رؤية علاقاتية "بنوية". على سبيل المثال: "الليل" الذى لا ينتهى يُعرفه - من جهة أولى - اختلافه عن الليل الذى ينتهى فى تراث اللغة، ومن جهة ثانية، تُعرفه علاقاته بكون الشاعر الضمنى "آخر الأسرى" أو بكونه غير "مفتدى" أو بـ "استغاثته لفجر ضائع" أو بـ "الخوف" الذى هو "أقصى ما يخاف". إلخ، أى تعرفه دلالاته التاريخية فى تراث اللغة من جهة أولى، وعلاقاته الآنية بأى من، أو كل من، المفردات الأخرى فى النص من جهة ثانية (نموذج جاكوبسن وحلقة براغ). باختصار القصيدة ككل لا توحى بوجود أى شرح أو غمق أصيل فى تفاعل أو علاقاتية مفرداتها الوجودية أحدها بالآخر داخل النص: القضية هى "السجن"، الإحساس هو "الليل"، الدافع هو "الحلم" النهاية هى (الموت)، أو "ابتداء الكشف" وبين ذلك مفردات تربط هذه المعانى فى علاقات "بنائية" تعرف إحداها الأخرى بالاختلاف أو التفاعل أو التداوب.. أو بأى من نماذج البنائية التى أشرنا إليها سابقا. إلخ، فتعكس بذلك مدى البنائية والترابط الفنى للرؤية الفنية والوعى الخفى لدى الشاعر.

وإذا ما وضعنا ذلك فى شكل لغوى آخر نقول: لأن هناك بنية اتخذها الوعى الجمالى عند الشاعر أساسا له فى التعامل مع الأشياء؛ بنية ذات منطق هو فى طبيعته منطق سماع للشمول المطلق والانسجام المطلق والوحدوية المطلقة؛ تبدى رؤيته الفنية داخل عمل ما فى صورة كونية ضخمة تبدو ملامحها مهمومة طوال الوقت بإثبات شمولها وانسجامها، ووحدويتها؛ أى إثبات صلاحية وجودها واستقلاله.

متخذة بذلك موضوعها أو الفكرة الرئيسة التي تتناولها كمجرد مناسبة لها؛ مجرد فرصة تستطيع من خلالها إثبات جدالاتها وإثبات شمول منطقها وانسجامية حركة الفكر فيه، ومن ثم فرض وحدويتها واتخاذ مشروعية وجودها المستقل. فلو افترضنا - على سبيل الجدل الخف - أن موضوع هذه القصيدة الأساس أو فكرتها المجردة أو كما يقول دي مان "تصورها الأصل" (الرؤية والعسى: ص 8) أو إحساسها الأولي، هو ببساطة مبسطة "إحساس الشاعر بالقهر نتيجة اعتقاله"؛ تتخذ بنية الوعي الجمالي عنده - ممزوجة ببنية وعيه الحضاري والثقافي العام هذه الفكرة المجردة أو هذا الإحساس الأولي فتكون حوله رؤية فنية عامة يتحرك منطقها أو بنيتها بصورة تتخذ من خيال الشاعر ومفردات فكره ومجموعة أحاسيسه وإمكاناته التعبيرية أو الذاتية أو الذاتية في ديمومة تفاعلاتهم، مصدرا لمفرداتها فتكون من هذه المفردات شبكة من العلاقات التعريفية الضخمة، يكون لكل مفردة فيها أبعادها التاريخية (في تراث لنتها) وأبعادها التعريفية الذاتية في شبكة علاقاتها، إحداها بالأخرى داخل النص، فتلفظ هذا الإحساس الأولي أو هذه الفكرة المجردة من مدارها، الصغيرة نسبياً حول إحساس الشاعر بالقهر والخبرة إلى مدار كوني أعم وأوسع وأشمل؛ مثلاً من (معطل طره - 1990/3/27) الذي هو محدد بمكان وتاريخ إلى (ابداً مقام الكشف - الجسور)، هو قيم الإنسانية عامة، ومصدر كنه الوجود الإنساني، أو "جوهر" الأشياء وعلاقات الإنسان بعالمات "الكشف".... إلخ، فتظهر من خلال ذلك إمكاناتها الرؤيوية الفنية (الجدلية في حالات النقد البنائي) في التربيط المنسجم (أو البديهي) بين المعاني والأفكار، وفي إنشاء علاقات كثيرة وتوليد دلالات ودلالات ومدى قدرتها على الشمول والاحتواء والنفاذ لعلاقات الأشياء "التحتية" ومن ثم إثبات

واحديتها أو تفردها الشديد متخلة بذلك هذه الفكرة المجردة أو هذا الإحساس الأولي كمناسبة لها مجرد سياق تستطيع من خلاله التحقيق، ومن ثم يصير المعنى المطروح أو الدلالة الجدلية المقدمة في هذه القصيدة - بفرض إمكانية الوجود اللحظي لمثل هذا المعنى أو الدلالة، وفي غيرها من الأعمال الإبداعية التي تعكس بنائية في الرؤية الفنية والوعى الفني - لا في القصيدة نفسها أو في النص (ب المفهوم الذي يطرحه أي من رولان بارت و جاك دريدا) بل في آليات البنية (في دينامية البنية) التي يعكسها النص ذاتها، والتي تعكس ولو جزئاً بسيطاً من بنية الرؤية الفنية والوعى الفني لدى الشاعر و لدى ما يمثل الشاعر بدوره في العقل الجمعي لمجتمعه - على اعتبار أن الشاعر الموضوعي مجرد مبدأ وظيفي اجتماعي - هو محدد للدلالة و يمثل لعقليات الاستقبال والإبداع كما أشرنا سالفاً. إذ يفرض صحة هذه النظرية أو قربها لما يمكن أن تكون عليه الأمور - تكمن مفاتيح الدلالات الحقيقية لمثل هذا العمل الفني في آليات هذه البنية وحدها (بنية الرؤية الفنية أو الوعي الفني عند الشاعر) - لا فيما تدعيه من موضوع أو شكل.

وليس ذلك كالقول بأن معنى العمل الفني ودلالاته "الأخيرة؟" تمتلكها "نية؟" المبدع أو الكاتب إذ إن ذلك لا يجوز حيث يتناقض مع ما أشرنا إليه سالفاً من وجود مسافة حتمية في اللغة نفسها بين العلامة والمعنى توجد في جميع النصوص تقليدية كانت أم حديثة، فنية كانت أو غير فنية تنبثق معها أفكار القصيدة الواضحة أو الغرضية الثابتة.

ما أثير إليه هنا يرتبط ارتباطاً وثيقاً بفكرة بنائية أو "بنوية" النظرة الفنية رؤية كانت أو وعياً، بفكرة انبساط الكتابة الإبداعية وفقاً لآليات بنائية تسكن الوعي الفني وتعكس في الرؤية الفنية،

بفكرة استخدام العمل الفني من قبل البنية كقفاز لها تفوده في الإشارة والتدال حتى تشبع حاجاتها في الوجود والشمول والتفرد ومن هذا المنطلق تفرض بنية الرؤية الفنية والوعي الفني مسافة أكبر وأضخم من المسافة اللغوية المذكورة بين العلامة والمعنى، ربما يصل إلى - أى هذا الفرض الذى تمارسه البنية - الحد الذى تستهمش من خلاله هذا المسافة اللغوية أو يتحيد تأثيرها تحيدا شبه كامل فى فعل التعامل الكتابي والنصي كليهما. بعبارة أخرى - تمارس البنية فعلها فى إظهار ذاتها ككل شامل إلى الدرجة التى توهم به الرائي بأنها هى ذاتها مركز الطرح اللغوي و الفنى لا موضوعها الذى أنشأت من أجله أو محتواها الذى تحاول أن ترضيه.

ويساعدها فى ذلك طبيعة الممارسة اللغوية ذاتها، فبالقدر الذى نعمل به اللغة بصورة تجعل من وجود مسافة بلاغية بين العلامة والمعنى أمرا حتميا، تعمل الممارسة اللغوية نفسها، فنية كانت أو غير فنية، وفق بنية كانت أم غير ذلك، بصورة تجعل من فعل محاولتها لإغلاق هذه المسافة فعلا حتميا أيضا.

ولنتخذ مثلا على ذلك من القصيدة السابقة؛ المسافة بين مفردة (الظلمة) كعلامة لغوية و(الظلمة) التى يعنيها الشاعر أى التصور Concept، التى تحاول تعويضها أو تحييدها الصورة الفنية "دهر من الظلمات" أو "أم هى ليلة جمعت سواد الكحل والقطران من رهج الفواجع فى الدهور" أو أى / كل مفردات القصيدة. بل ربما يمكننا أن نفترض أن الممارسة اللغوية أو الكلام بتعريف دى سوسير - نسي أحد جوانبها على الأقل - هى فعل محاولة غلق هذه المسافة بين العلامة والمعنى. أما البنية فتعمل بالية تختلف عن ذلك، وإن شملتها، إذا إنها بانغماسها شبه التام فى ذاتها - فى محاولتها إثبات صلاحيتها ومشروعيتها - أى باختصار، بانغلاقها على نفسها، تطرح موضوعها

فقط بالقدر الذى يثبت به هذه الموضوع هذه الصلاحية والمشروعية فتصنع بذلك مسافة رؤيوية بين النص والعالم هى فى حد ذاتها آلية انفلاقها على نفسها وخدمتها لمقتضيات وجودها لا لموضوعها الذى تدعى أنها أنشأت من أجله.

بعبارة أخرى: لأنها تُهَمِّش موضوعها لصالح نفسها وتمنح قضايه وإشكالياته أهمية ثانوية بالمقارنة مع أهمية إثبات صلاحيتها، تتخلق منها - أى البنية - مسافة تصوراتية بين الموضوع، المعنى، الدلالة، الإحساس... إلخ (بصيصتى المفرد والجمع) فى تفاعلاتهم داخل النص، وبين القارئ، الوعى الثقافى، شفرات الاستقبال، تصورات ومفاهيم الحضارة.. إلخ، أى العالم، وهى مسافة أكبر وأكثر أثرا من تلك التى تفرق بين العلامة والمعنى: أكبر، لأنها تشملها؛ إذ إنها تمثل إحدى آليات انفلاقية البنية تلك فى عملية الكتابة نفسها؛ إذ تتخذ البنية من هذه المسافة إحدى ذرائعها لبيان احتوائها أو شمولها لمقررات ودلالات كثيرة إحدى ذرائعها فى إثبات الصلاحية، وهى أكثر أثرا لأن البنية تبدو وكأنها تدعى أن هذه المسافة التى خلقتها ليست إلا مسافة معبرة عن حدود الوعى الإنسانى نفسه (لا حدودها هى) وأنها إذ تخلق هذه المسافة لا تعكس سوى قدرات العقل نفسه على الاكتشاف والنفاذ (لا قدراتها هى) ومن ثم تبرز من جهة أولى وصولها إلى "حدود" الوعى الإنسانى "وكنه" قدراته، ومن جهة ثانية، علم إمكانية نقض أو تجاوز هذه المسافة، فتثبت من باب خلقى وحدويتها وكما لها المطلق.

ومن ثم يظهر هم هذه البنية الأول، ليس فى خدمة موضوعها، وتركيزها الأساس، ليس على قضايه وإشكالياته؛ بل فيما قد يكون فى هذا الموضوع أو تلك القضايا أو المشكلات من صفات وملامح ومميزات تستطيع هذه البنية أن تتخذها شكلاً لإثبات إطلاقها فى

الوجود على السطح، يبدو العمل الفني ذو الرؤية الفنية البنيوية وكأنه يركز على قضاياها وإشكالياته، وتبدو مفرداته متسقة في علاقاتها، متسلسلة في تصوراتها، مكتملة في منظورها لأنها تحاول أن (تعمق) هذه القضايا والمشكلات وأن تنفذ إلى أبعادها التي نابت عن القريحة العامة.

تحت السطح ليس هذا الاتساق والتسلسل والاكتمال سوى آليات البنية ذاتها حال محاولتها إثبات صلاحيتها وإطلاق وجودها. للوهلة الأولى يبدو العمل شجياً تتفاعل مفرداته بعضها ببعض فتكون رؤية شعورية وتصورية تمنحنا زبلة في الكيان حين نتقمصها، وفرحة غامرة للوجود حين ندخلها كل وفق "مجتمعه التأويلي الخاص"، أو شفرته التأويلية الخاصة، أو مفردات وعيه الثقافي والحضاري الخاصة؛ وبعدها تنسرب البنية فينا، في وعينا الحضاري والثقافي - إذ نعجب لاتساقها وترابطها واكمالها العضوي - نموذجاً ومثالاً نتنظم عليه أنكارنا ومشاعرنا وتتخله تصوراتنا أساساً وقاعدة، فتحقق البنية بذلك حلمها في الاكتمال والإطلاق.

7- بنية النظرة النقدية، نقد النقد أو "الانعكاس على الذات".

لو افترضنا على سبيل الحدل (من نفس منطق افترضنا السابق الذي قال بأن الممارسة النقدية عامة أيًا ما كان توجهها أو منهجها تختوى على نسبة حتمية من التطبيق) أن كافة أنواع النظرات النقدية (إن صحت هذه العبارة) تحتوى في طياتها بالضرورة على نسبة من السأويل؛ يصير تحليل بنائية النظرة التأويلية ومناقشة دلالاتها هو ذاته تحليل ابنائية النظرة النقدية - في أحد جوانبها على الأقل - ومن ثم ما قد تعكسه من بنائية في الوعي النقدي نفسه وما لذلك من دلالات أو من رقع انفصالي وانغلاقى كنا قد أشرنا إليه سابقاً على

النظرة النقدية. ومن هنا تتخذ فكرة امتلاك أو احتلال "البنية" للوعى النقدي الحديث أهميتها ليس فقط فى إيضاح العوامل الانفصالية القابعة فى النظرة النقدية أو الرؤية الفنية التى تعمل على فصلهما بعضهما عن بعض وعن الوعى الشعبى العلم، ولكن أيضاً فى فتح باب صغیر يطمح به الباحث إلى إيجاد منطلق أو مبدأ يتم منه انفتاح الوعى على ذاته والنظرة النقدية على ذاتها والرؤية الفنية على ذاتها، باختصار لفتح الطريق أمام مواجهة العواقب التى ربما قد سببتها البنية.

يقول الشاعر الأمريكى المعاصر تشارلز برنستين¹⁸:

¹⁸ تشارلز برنستين Charles Bernstein هو أحد أهم شعراء مدرسة اللغة الأمريكية التى ظهرت فى أواخر الستينات وازدهرت فى الثمانينات والتسعينات. وقد عرفت هذه المدرسة بالقدر الذى تحاول به إدخال القارئ فى عملية الكتابة نفسها، وبرفضها لرؤية النيبويات اللغوية التى تقول بعبوة العلاقة بين العلامة Sign (التي تختارها لغة ما والشيء Object أو التصور العقلي له Concept الذى تشير إليه هذه العلامة اللغوية، تلك التى قال بها دى سوسير فى عمله الشهير «محاضرات فى اللغويات العامة» (1915)، من أعلام هذه المدرسة: رون سليلمان Ron Silliman، لين هيجينين Lyn Hejinian، يارت وتن Barrette Watten، بوب برلمان Bob Perelman، وله أكثر من مجموعة شعرية منها على سبيل المثال:

- Shade, (Collage Park, MD: Pod Books, 1978).

- Poetic Justice, (Baltimore: Pod Books, 1979).

- Sense of Responsibility, (Berkeley: Tumbler Press, 1979).

وكتب كتابين نظريين مذكورين فى الإشارات السابقة وهو يعمل حالياً كاستاذ الشعر والأدب بجامعة ولاية نيويورك كيه بمدينة بلفو

الأمريكية

النص على سبيل المثال.

* Linda Reusefeld, Language Poetry: Writing as a Rescue, (Baton Rouge & London: Louisiana State University Press, 1996).

إن ما أدعو إليه ليس موقفاً للمشار إليه "Referent" بل هو استخدام دائم للشخص للطاقت المرجعية المتعددة التي تحويها أية كلمة، لإمكانات الكلمات في تركيباتها أن تشكل وتعديل من التفاعلات التي صُنعت لكل منها، لكيميات استنفاذ المرجعية ذاتها من العلاقة المباشرة بالأشياء ولوجودها (أي هذه الطاقات) كبعد إدراكي يقترب من الكلمة في محاولتها لتثبيتها¹⁹.

إن أي نص مكتوب يمكن أن يعطى قراءة "شعرية"، والقصيدة بهذا المفهوم تصير هذا النوع من الكتابة التي صمم خصيصاً لكي يستطیع "امتصاص" أو ملء نوع من القراءة المعاملة غير التقليدية²⁰.

إن كل تركيبة لغوية أصنعها، كل عبارة أكتبها، هي محاولة مني لاستخدام اللغة بكامل انطلاقاتها وانفجارتها؛ محاولة مليئة باحتمالات المعنى واستحالات المعنى. والأمر لا يمكن تفاديته. وما تنأى به الكتابة من دلالة في النهاية تنأى به وفق أنواع متعددة من المسؤل النصية، والخبرة الشخصية، والتصورات والهموم الأدبية المسبقة وغيرها²¹.

تشير المقترحات السابقة إلى ثلاثة افتراضات مبدئية: أولاً، أن كل فعل تأويلي هو بالضرورة شكل من أشكال إسقاط الذات projectionSelf حتى لو انطبق النص المؤول والتأويل كتلاهما انطباقاً كاملاً. وثانياً، أن أية كتابة يمكن أن تعطى قراءة شاعرية ما، أي إن فنية كتابة ما تحددها إشكاليات القراءة ولا

- Hank Lazer, *Opposing Poetics: Volume one: Issues and Institutions*, (Illinois: Northwestern University Press, 1996).

- Stephen Fredman, *Poet's Prose: The Crisis in American Verse*, 2nd edition, (Cambridge: Cambridge University Press, 1990).

19- Charles Bernstein, '□Semblance', in *Content's Dream: Essays 1975-1984*, (Los Angeles: Sun & Moon Press, 1988), p.343.

20- Charles Bernstein, 'The Artifice of Absorption' in *A Poetics*, (Cambridge, MA & London: Harvard University Press, 1992), p.9.

21 Charles Bernstein, 'Stray Strews and Straw Men', in *Content's Dream*, p. 46.

تحدها خصائص ذاتية في الكتابة نفسها. وثالثها: أن هناك نوعاً من الكتابة الشعرية المعاصرة تمثلها أعمال هذا الشاعر ومدرسته الشعرية المعروفة باسم "شعر اللغة". $L = A = N = G = U =$ Poetry $A - G - E$ تحاول ألا تكون أعمالهم مسقطاً لبنية ما، أي تحاول أن تترك أمر إيجاد علاقات المفردات داخل النص برمته للقارئ والقراءة.

أردت البدء من هذه الافتراضات الثلاثة كمي أشير إلى ثلاثة افتراضات منبثقة منها وموازية لها تتعلق بما سأقدمه من تحليل لبنية النظرة التأويلية التي طرحتها آنفاً في قصيدة عفيفي مطر "هذا ليل يبدأ" 1991. أولاً: أن منطقة عملنا هنا هي منطقة المؤول لا النص أو المؤلف؛ ذلك أن التأويل - حتى وإن وصلت موضوعية افتراضاته واستنتاجاته حد الانطباق مع "نية" المؤلف وافتراضات النص اطباقاً تاماً - هو فعل يخص بالمؤول خصوصية شبه تامة، تعكس نظريته النقدية ووعيه النقدي وما قد يكون بهما من بنائية أسقطت على التأويل وانعكست فيه. ثانيها: أن فنية الكتابة أو قدر أدبيتها (إن صبح هذا التعبير) يفترضها فعل التأويل أو القراءة عامة؛ ولا تنبثق من النص ذاته أيّاً ما كانت القيمة الفنية التي اتفق على إلصاقها به وهي على ذلك أيضاً - أي فنية الكتابة - تعكس فردية المؤول أو القارئ أي ميوله النفسية، وخبراته الشخصية، وهمومه الأدبية؛ كما أشار برنستين أعلاه. وثالثها: أن هناك بالفعل احتمالات للكتابة الإبداعية ترفض وجود البنية المسبقة أو كتابة تنقض البنية فيها فترفض - بعبارة أخرى - فرض علاقات أو آليات بنائية على القارئ أو القراءة، أي إن البنية ليست إلا احتمالاً واحداً ضمن احتمالات كثيرة للكتابة أو القراءة أو النظرة النقدية والرؤية الفنية أو للوعي النقدي والوعي الفني الجمالي. ليست هي الحل الوحيد الذي بدونه

لا تستطيع الرؤية الفنية أو النظرة النقدية أن تتواجد كما تحاول
"البنية" أن تدخل علينا أو كما توحى لنا به آلياتها.

وربما لا نتكبد الكثير من الجهد في رؤية الحالة البنائية التي
تتواجد عليها هذه النظرة التأويلية التي طرحناها سابقا. إذ يبدو
واضحاً مدى العلاقات الوجودية التي أسقطها هذا التأويل على
النص (بغض النظر عما قد يطرحه نفسه أو ما يفترض في رؤيته
الفنية وتبديه اللغوي من بنائية).

التأويل المطروح يربط علاقات مفردات النص بدلالاتها
التاريخية في اللغة التي ينتمى إليها المؤول من جهة، وفيما يفترضه
"مجتمعه التأويلي" من دلالات، ومعانيها ودلالاتها الآنية داخل
علاقاتها بمفردات النص الأخرى وفقاً لاستراتيجية التأويل المتبناه،
فيخرج من ذلك برؤية دلالية تربط مفردات النص (جميعها) في بنية
تُعرف وفق منظور المؤول دلالات العمل أو مجموعة معانيه ومبرراتها
في تفاعلها الآنى والتاريخي كليهما. فالتأويل يبدأ بالحالة الشعرية
العامة التي يطرحها النص "السواد" أو "الظلمة" ثم يحدد
مفرداتها التركيبية "تهدم البلاد"، "اختفه الإنسانية"... إلخ. ثم
يعرف مبرراتها الشعرية "القهر، الكبت"، "السجن"... إلخ.
ونهايتها (الختمية) "الموت"، "الكشف"... إلخ، فيرسم صورة يدعى
لها الشمول أو الاكتمال عن تفاعلات الدلالة في النص. تعكس بنية
نظرته التأويلية ووعيه الثقلي.

وربما تظهر تفاعلات بنية هذه النظرة التأويلية باختصار في
محاولتها دوماً إدعاء ما هو عكس النقاط الثلاث التي أشرنا إليها
عاليه؛ ما هو مضاد لهم على طول الخط، من خلال آلياتها المبدئية
الثلاث التي ذكرناها آنفاً (الشمولية، الانسجام التركيبي، الوحدوية)
مضافاً إليهم كجزء منبثق منهم وكامن فيهم آلية الموضوعية (أو إدعاء

الموضوعية الكاملة) التى تختلف بها النظرة النقدية أو الوعى النقلى الذى يبنى بنية ما عن مثيله الفنى. إذ إنها تحاول إيهامنا دائماً بأن ما تطرحه من تأويل ليس منبثقاً منها؛ أو معتمداً على انتقالها واختياراتها، غير معتمد على، أو منبثق، من وعى المؤول النقلى مروجاً بوعيه الثقافى والحضارى، بل هو فعل موضوعى كامل فى موضوعيته يتخذ من النص منبعه الأول والأخير، حينئذ حد التخيل لا يصنع إلا ما يقدمه النص نفسه من دلالات تحاول الإيحاء إلينا بأن ما تفترضه من فنية أو أدبية فى نص ما، هى فنية أو أدبية منبثقة من النص ذاته نابعة من خواصه الذاتية لا من آلياتها هى، وأنها - أى بنية النظرة التأويلية - بكل ما لها من موضوعية واكتمال - نموذج مثال لما يمكن أن يطرح فى نص ما من نظرات نقدية أو تأويلية تابعة. وعليه، يطرح كل جانب من جوانب البنية، الذى يحاول أن يقدم نقبض إحدى هذه النقاط الثلاث، آلية من آليات بنية النظرة النقدية نفسها مضافاً إليها فكرة الموضوعية المدعاة.

ولنا أن نتخذ على ذلك أمثلة بيانية من نص التأويل ذاته، على سبيل المثال يقرن التأويل كل عبارة تأويلية يطرحها من داخل النص؛ كل مجموعة من الدلالات والمعانى (المفترضة)، بما يفترضه كمقابل لها من النص نفسه. مثلاً (فصار ألم الشاعر بالبلاد) "تحت جفنيك البلاد تكومت كرتين من ملح الصديد"، الذى يصل إلى أعماقه هو ألمه بالإنسانية جمعاء "والمشوس شظية السرق..." موحياً بذلك بأن ما يطرحه التأويل هو:

أولاً: موضوعى إلى أقصى حد ممكن لأن النص نفسه يطرحه، وهو انعكاس مباشر لبنية النص نفسه لا يحمل فى طياته ميول المؤول وبنية وعيه النقلى والحضارى.

ثانيا: بدهى، أو من قبيل المنطق الأولى، لأنه لا يضع أية فواصل أو مساحات جدلية بين ما يفترضه جدلا وبين النص، حتى لو أوحى أسلوبه بتلك الفواصل فى عبارات شكية كـ (ربما) أو (قد)، إذ إن رغبة الفعل التأويلى وما تعكسه من بنية فى النظرة النقدية هو أن تُصَدَّقَ ويُؤْمَنَ بها لا أن تُرفض وتُكذب، ومثل هذه العبارات الشكية فى هذا السياق ليست إلا مجرد رموز شكلية غرضها إثبات موضوعية التأويل وإلصاقه بما يمكن أن يكون النص يعنيه لا نفوه، أى أن هدفها هو إثبات التصديق لا عدمه.

ثالثا: إن ما يطرحه التأويل هو: منسجم أى له روابط شعورية "طبيعية" تعترف بها القرينة داخل المجتمع التأويلى الواحد.

رابعا: أن ما يطرحه التأويل فى جزء معين هو عضوى أى يشمل مفردة متفاعلة أو جزءا لا يتجزأ عن بقية مفردات نص التأويل التى تكون جميعها وحلة عضوية كبيرة تتعرف مفرداتها فى علاقاتها ببعضها لا فى انفصالها عنها؛ أى إن كل جزء منها لا يمكن الاستغناء عنه داخل شبكة تفاعلات نص التأويل، وعليه تصير بنية النظرة التأويلية فى هذا النص بنية شاملة ومنسجمة وواحدة تقلم نفسها وفق أبجديات العمل الفنى نفسه كنموذج يتبع.

وربما يمكننا أن نعطي أمثلة كثيرة من نص التأويل على آليات هذه البنية التى فى أغلبها تنصب على العمل الفنى فتتخذ فيه ما يناسبها ويشبع حاجاتها فى الاكتمال ومشروعيتها فى الوجود وحلمها فى الكمال المطلق والشمول المطلق، متجاهلة بذلك موضوعها الذى أنشأت من أجله وهو القصيدة ومهمشة لمشاكله وقضاياها لصالح إثبات جدارتها واستحقاقها منغلقة بذلك على نفسها ومنفصلة عنها، غير واعية بما لها من عواقب تؤثر على الوعى الفنى والنقدى والحضارى العلم، فتقلقه على ذاته وتفصله عن موضوعه

وعن الوعي الآخر وتمثله بمركزية و وحدوية وإعلاء ليس من شأنه أن يتحلله أو يؤمن به عازلة بذلك الفكر عن الهدف، والوعى عن الوعي بذاته، والقضية عن البنية التى تناقشها، إلا أننا قد أشرنا لذلك فى الصفحات السابقة فى مناقشتنا لبنية السوعى الثقافى والحضارى وبينه الرؤية الفنية ولست أرى فى تكراره هدفا يرتجى ولكننى أود الإشارة إلى أن التأويل الذى طرحته قبلاً ليس إلا أحد التأويلات المحتملة بافتراض وجود "مجتمع تأويلى" أتنمى إليه كما أشار "فثن" وأن ما قدمته من رؤية فى آليات البنية لا يطمح بأى درجة من الدرجات أن يقدم شرحاً وافياً وتحليلاً متكاملًا للبنائية أو البنيوية كنظرية لغوية وأدبية وفكرية عامة؛ إذ إن آليات الشمول والاكتمال من صفات تلك البنية التى أردت تحليلها. وعلى أيضاً القول بأننى وإن أشرت إلى ما قد يعنى أن البنية هى أسطورة القرن العشرين التى ابتلعت كل الأساطير السابقة عليها، ليس لى - أو لأحد غيرى فيما أراه - أن يذهب مذهبا قطعيا تقيميما بالخطأ أو الصواب، إذ قد علمتنا جميعا خبرة التعقل الإنسانى أنه بالقدر الذى تتناوب فيه البنيات أماكنها، فبنية تروح وبنية أكبر وأعقد وأشمل تأتى، بالقدر ذاته خطأ يروح وخطأ يبقى أو صواب يروح وصواب يبقى. ويبقى علينا الآن محاولة استظهار أسس وجود هذه البنية الوهمية فيما يسميه الفصل القادم السردية والتشبيهية.

الفصل الثاني

ميتافيزيقا السردية

لو افترضنا جدلاً صحة القول بأن هناك انفصالا مفارقيا عن الذات وانغلاقا عليها يعانى منه الوعي الحضارى المعاصر فى مصر وينسرب فى كافة محالات الإنتاج والاستقبال الحضارى، وأن إحدى أهم حالات هذا الانفصال هى حالة تلبس هذا الوعي بالبنية بالمعنى الذى أوضحه الفصل السابق؛ فهل ينبغى علينا فى ظل ذلك أن نتساءل عن المصادر الفكرية التى استلهم منها هذا الوعي ذلك المفهوم الذى ندعى أنه ملتبس وساكناً فيه، أو عن الأسباب المنهجية التى ساهمت (ولا تزال) فى إعداد هذا الوعي لتقمص ذلك المفهوم بوصفه معطىً بدهيًا أوليًا؟ هل يجب علينا أن نتساءل لماذا تبنى الوعي الحضارى المعاصر فى عملياته المختلفة من استقبال وتعرف وتعريف وتشريع وإنتاج، آليات سلطوية مركزية مهيمنة تفصل طبيعتها بين الفعل الحضارى وأهدافه التى وجد لتحقيقها، وحاجات الخبرات اليومية التى انبثق لخدمتها وإرضائها، وتسعى بدلاً من ذلك لخدمة مناهجها التركيبية الخاصة وإشباع رغباتها الكونية فى الشمول والكمال متجاهلة بذلك خصوصية الأفراد واختلاف الجماعة؟ وإذا كان الحال هكذا، فلماذا إذا لم يستطع الوعي الخروج عن هذه البنية ومجابهة عواقبها؟ لماذا - بعبارة أخرى - لم يستطع الوعي الحضارى فى مصر المعاصرة الانعكاس على ذاته ونقض بنيته وكسر غلائلها التى كبّلت منذ بدايات العصر الحديث؟ أو باختصار: هل فى طبيعة هذا الوعي نفسه عوامل تشكيلية تكوينية أهلت لسيطرة البنية والشبكات عليها؟

سيحاول هذا الفصل والفصل الذى يليه كلاهما الإجابة على هذا التساؤل متخذين من مفهومى (السرود الكبرى) grand narratives عند المفكر الفرنسى جان فرانسوا ليوتار فى كتابه The Postmodern Condition (1984) و (التشبيهية) Simulacra أو الواقع المشابه Hyperreal عند المفكر الفرنسى المعاصر جان بوديلار فى كتابه Simulacra And Simulation (1981) و كتابه The Ecstasy of Communication (1988) إطاراً عاماً لهما. وبالرغم من أن هذين المفهومين يصفان - فى سياقهما - الظواهر الثقافية المعاصرة فى المجتمع الأوروبى، والتى اتفق الباحثون الأوروبيون - رغم اختلاف آرائهم فى تعريفها - على تسميتها ما بعد الحداثة Postmodernism²²؛ أى على الرغم من أن هذين المفهومين ملتصقان التصاقاً واضحاً بالهوية الحضارية الأوروبية المعاصرة؛ فإن وجودهما العلم الذى يتبلى فى سياق خصوصيتهما داخل وصف هذين المنظرين لمجتمعهما الغربى المعاصر كأفكار فلسفية عامة يحمل قيمة تعريفية متصلة بتحديد كل منهما لأحد جوانب أسباب وجود هذا الانفصال واستمراره، ومن ثم تتخذ إحدا تعريف هذين المفهومين أهميتها فى تحديد جانبيين من أهم جوانب هذا الوعى لى آليات عمله وتكوينه كليهما.

ومن هذا المنطلق يقدم هذا الفصل أطروحته الأساس حول أسباب هذا الانفصال والترهل الذى أصاب الوعى الحضارى المصرى المعاصر فحال بينه وبين محاولات التحرر والتعرف والمجابهة. وهى

²² انظر على سبيل المثال:

- Hal Foster (ed.), The Postmodern Culture, (London: Bay Press, 1983).

أطروحة تفترض إمكان النظر إلى هذه الأسباب بوصفها مرتبطة أساساً بنوع تشكل هذا الوعي الحضارى نفسه فى الظرف التاريخى الحالى أى بالملاصق التكوينية المتعلقة بهويته العقلية المعاصرة وهى - على هذا الأساس - تنقسم إلى شقين اثنين يندرج كل منهما فى الآخر وينبثق أحدهما عن الآخر فى مفارقة ظاهرة، كذلك التى تعرّف بها الرياضيات الحديثة فكرة الخط المستقيم بأنه خط مستقيم وجزء من منحنى فى آن واحد.

أولهما أن هذا الوعي هو "سردى" يتخذ مناهج إدراكه وأدوات تعامله، وتكوين خبراته، ومنطق تلقيه، وفلسفة إفرازه من قواعد ومبادئ سردية - غير علمية وغير فلسفية - كامنة فى وجوده، على أساسها يمنح المشروع، وبها يعرف مكانته الحضارية، ومنها يؤسس قدراته النقدية وأحكامه الدوقية، وطرائقه التعبيرية وقيمه الأخلاقية ورواه الفنية، وفيها تكمن آليات فعله المعرفى والعقلى العلم.

وثانيهما أن هذا الوعي هو وعى (تشبيهى) لا يعترف إلا باختزالات، وتنقيحات، وبلورات الواقع، ولا يتعامل إلا معها. أو باختصار، لا يقبل التعامل إلا مع مشبهات الواقع، لا مع ما يراه بالفعل بوصفه (الواقع) زائفاً كان أو غير زائف، إذ إن طبيعة هذا الوعي السردية تفترض وتفرض مجموعة مسبقة من المبادئ والمقاييس التى بدون توفرها - فى الحدث أو الشئ أو اللغة المراد التعامل معها - ونهملها يصفها هذا الوعي بأنها غير موجودة أو فى أفضل الأحوال بأنها محض هراء. فكل ما لم يتصف بهذه الصفات، وما لا يتبع تلك المقاييس الوجودية والمعرفية، وما لا يمكن اختزاله أو تشبيهه، يصبح وفق ذلك الوعي غير قابل للمعرفة أساساً.

ولكننا وقبل أن ندخل فى تفاصيل إيضاح كيفيات فعل هذه الأسباب وكشف آلياتها، علينا أولاً أن نعرفها أو نعيد تعريفها - فضلاً عن وضع القواصل والفوارق بينها وبين ما يمكن أن يلتبس معها من مفاهيم وأفكار أخرى، ومن ثم أن نحاول موضعتها موضعة

فكرية تسمح للقارئ بالتعرف عليها دون غيرها، وتسمح لنا في نفس الوقت باستخدامها استخداماً غير ملتبس أو منتقص، فلو احتملنى القارئ رتقنا معا إشكاليات هذه المفاهيم وتداخلاتها فى هذا الفصل والفصل التالى له كليهما.

1- (السرديات الكبرى)، (السردية)، و(السرد).

Grand Narratives, Narrativeness and Narration

لسنا فى هذه الدراسة بمعرض تعريف مفصل وشامل (للسرد) "narrative" فى أجناسه الأدبية الكثيرة المفترصة من قصة، ورواية، وشعر ملحمى، ومقامة، ومسرح أو دراما، وحكى شعبي وغيرها، وليس لنا أن نتعرض أيضاً لتحديد مناهجه البنائية وتبدياته اللغوية ونظرياته المختلفة عند منظرى السرد المعاصرين من أمثل جيرالد برنس Gerald Prince، وميك بال Mieke Bal وجيرار جينيت Gerard Genette وغيرهم²³ بل يكفيننا أن نشير إلى أن تعبير (السرد) يقود عامة إلى مجموعة محددة من آليات البنية النصية والحكاية والتركيبية (كالتبشير) Focalization والزمن الحكائى Tense، والفضله الحكائى Space وغيرها فى الأعمال الأدبية التى تتخذ السرد شكلاً لها، كما يتضمن الإشارة إلى مجموعة من الذوات المتخيلة كالراوى narrator والمروى عليه narrate والمؤلف الضمنى Implied Author وغيرهم²⁴. وهو على ذلك أيضاً - أى السرد -

23- أنظر على سبيل المثال:

Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, (Canada: University of Toronto Press, Fourth Edition, 1994).

Suzana Omega, Joes Angèle Garcia Landa (eds.), *Narratology: An Introduction*, (New York: Longman, 1996)

24- من أهم التطبيقات الحرة المعاصرة لتقنيات السرد للكتابة، وتقدياته اللغوية والبنائية والتركيبية هو تحليل آيمن بكر لمقامات بديع الزمان الهمذاني وهو التحليل

مهموم بتقديم نصاعد أو تنازل درامى ما، له مبتدأ ومنتهى وذروة ما.
على الأقل فيما يتعلق بتشكلاته البنيوية فى خصوصية لغوية بالغة
تفرق نص العمل السردى عن غيره فى نفس النوع وعن مثيله فى
الأنواع السردية الأخرى.

ومن هنا يتبدى لنا الفرق بين السرد narrative فيما يخص المعرفة به
narratology على مستوى آليات بنائه وتفاصيل وجودها فى أعمال
أدبية معينة، قديمة كانت أو حديثة، عربية كانت أو غربية، وما نعيه
بتعبير (السردية) Narrativeness الذى استخدمناه فى أطروحتنا
عاليه لوصف وعينا الحضارى المعاصر. ذلك أن السردية لا تختص
بمجموعة معينة من التثنيات الكتابية أو الحكائية أو التركيبية البنائية
بقدر ما تختص بمنهج إدراكى علم فى الاستقبال والإنتاج الحضارى
يستمد قواعده وينطق أحكامه من مبادئ سردية عامة كاللتابع
المنطقى Discursiveness والاستمرارية الترابطية Sequential
Continuity والتوازن الداخلى Internal Equilibrium والخطية أو
التساطر أو الترتيب، Linearity والتماسك الداخلى internal
Coherence، والتناغم السطحى Surface Harmony هذه المبادئ
تتحكم التركيب أو البنية السردية فى معظم تبديياتها فى الأعمال
السردية، فبينما يعمل السرد narrative داخل نطاق النص ووفق
مبادئه السردية وتراكيبه اللغوية الخاصة به، تعمل السردية
narrativeness فى كليهما: النص والوعى الذى أنتجه، فى
التركيب اللغوى وفى بنائية الوعى التى أفرزت ذلك التركيب، فى
المنتج الثقافى وفى الآليات الإدراكية التى سمحت لهذا المنتج بالخروج

أرى استعد منه الذئف ترجمة بعض المصطلحات والتعبيرات الخاصة بنظريات
السرد لدقتها وعمقه والسهولة استيعابها فى أن واحد. أنظر:
— ايمى نحر السرد فى مقاصد بنتج الزمان الهمداني (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب،
مصلحة دراسات البية، 1998).

على صورته التي يدعيها، ومن ثم تكون سردية النصوص السردية أو الأعمال الأدبية السردية محلدة فى طبيعتها بالحالة السردية المخصصة فى النص، أو بقلد اتباع النص لـ - أو خروجه عن - اختياراته التركيبية من آليات السرد البنائية، بينما تكون سردية الوعى غير محلدة بلئى من - أو كل من - هذه النصوص، أو بعبارة أخرى، بينما يتعرف السرد فى النصوص السردية غالباً بمجموعة معينة من التقاليد الفنية التركيبية الخاصة بالتنوع أو الجنس الفنى genre المفترض التى يتبناها أو يحاول الخروج عليها، تتعرف (السردية) بالروح العامة لهذه التقاليد أى بمنطقها الفكرى المستتر ومن ثم بمناهج تلقيها وإنتاجها الحضارى، إذا ما كانت - كما نفترض - ممثلة لطبيعة هذا الوعى التركيبية ومُشكّلة لها.

ولتتخذ على ذلك مثالين توضيحين يضمنان هذه الفوارق موضع تبدياتهما فى النصوص عسى ألا تكون الفوارق التى وضعناها لفوارق مجردة خالية من التطبيق. وقد اخترت الشعر مجالاً استقى منه هذه الأمثلة لسببين أساسين:

أولهما: أن السرد بالمعنى المطروح عالىة فى القصة والرواية والحكاية الشعبية وغيرها من صور السرد يبدو واضحاً غير ذى حاجة لتبيان، بينما يظل معوزاً لى الشعر؛ خاصة الحديث منه.

وثانيهما: أن السردية كما طرحناها سالفاً تبدو فى القصة والرواية والحكاية الشعبية وغيرها من أشكال السرد مغطلة بكثير من مستويات السرد البنائية حتى إن أخذنا على عاتقنا إظهارها صارت هى فى ذاتها جل هدفنا وأخير جدلنا، مما يبعد بنا عن هدف هذه الدراسة، بينما تبدو أى السردية - غير مغيبة أو مخبئة فى الكثير من الشعر العربى؛ خاصة الحديث منه.

ولنتأمل هذا المقطع من قصيدة صلاح عبدالصبور (الناس فى بلادى) فى مجموعة الأعمال الكاملة الصادرة من دار العودة - بيروت (1986).

وعند باب قريرتي يجلس عمى "مصطفى"
 وهو يحب المصطفى
 وهو يقضى ساعة بين الأصيل والمساء
 وحوله الرجال واجمون
 يحكى لهم حكاية .. تجربة الحياة
 حكاية تشير الى النُفوس لوعة العدم
 تجعل الرجال ينشجون
 ويطلقون
 يحدقون في السكون
 في لجة الرعب العميق، والفراغ. والسكون
 (ما غاية الإنسان من آتاعبه، ما غاية الحياة؟
 يا أيها الإله!!
 الشمس مجتلاك، والهلل مرقق الجبين
 وهذه الحبال الراسيات عرشك المكين
 وأنت نافذ القضاء أيها الإله
 بنى فلان، واعتلى، وشيد القلاع
 وأربعون غرفة قد ملئت بالذهب اللّماع
 وفي مساء واهن الأصداء جاء عزربل
 يحمل بين (صبعيه دفترًا صغير
 ومد عزربل عصاه
 بسر حرفي (كن) بسر لفظ (كان)
 وفي الجحيم دحرجت روح فلان
 (يا أيها الإله.. كم أنت قاس موحش يا أيها الإله)
 بالأمس زرت قريرتي، قد مات عمى مصطفى
 ووسدوه في التراب
 لم يبتن القلاع (كان كوخه من اللبن)
 وسار خلف نعشه القديم
 من يملكون مثله جلياب كتان قديم
 لم ينكروا الإله أو عزربل أو حروف (كان)
 فالعام عام جوع
 وعند باب القبر قام صاحبي خليل
 حميد عمى مصطفى
 وحين مد للسماء زنده المفتول

ماجت على عينيها نظرة اختصار
فالعالم عام جوع..

ليس هدفنا بالطبع من إدراج هذا المثال تقديم تأويل آخر فيما
يمكن أن يحتمله نص القصيدة من دلالات، إذ إن الانجذاب نحو هذا
الاقترب كما يذكرنا الفصل الأول من هذه الدراسة من شأنه أن
ينقص - لا أن يزيد أو يوضح - من دلالات العمل ومعانيه فيحوله
إلى مادة تتخذ منها بنية النظرة التأويلية وقودًا تحاول به الاكتمال
والشمول والإطلاق فتقود الوعي إلى الانفصال عن ذاته والانفلاق
فيها.

إن ما يهمننا هنا في المقام الأول هو الوقوف على بعض من
معالم السرد التي تطرحها القصيدة بغرض إعطائه مثال عملي على
تبلي هذا السرد في التصوص مما يتيح لنا فرصة تفريقه عن مفهوم
السردية *narrativeness* الذي طرحناه سابقًا والذي سنمثل عليه
بمثال تابع. يحتوي هذا الجزء من القصيدة على عدد غير قليل من
صفات السرد البنائية وآلياته، لا يتسع بنا المجال هنا لبيان الظاهر
منها والباطن جميعًا، بل يبدو أن علينا فقط أن نمر مرورًا سريعًا على
بعض مظاهر هذا السرد وآلياته حتى تبدي لنا بوضوح التقاليد
السردية التي يستخدمها الشاعر. على سبيل المثال النص يحتوي لا
على راو *narrator* واحد بل على اثنين على الأقل هما الراوي
الأصلي الذي يظهره لنا الفعل (زُرت) في السطر الشعري
(وبالأمس زرت قريتي) وراو آخر يظهر لنا في ما يتلو وصفه (يُحكى
لهم حكاية. تجربة الحيلة). وكذلك يحتوي النص لا على (حكاية)
واحدة بل على حكايتين على الأقل، أولاهما: هي القصة التي يرويها

²⁰ صلاح عبدالصبور، (الداس في ولادي) في: ديوان صلاح عبد الصبور، لبنان: در
نعودة، 1986) ص 29، 32.

الراوي الأول أو الراوى الأصلى وثانيتها: هى القصة التى يصفها على لسان الراوى الثانى (عمى مصطفى) فى نص القصيدة.

كلنا الحكايين لهما صفاتهما السردية مثل الزمن الحكائى Tense والفضاء الحكائى Space ولهما اختلافاتهما على مستوى منظور كل راوى وحكايته، مثلاً: الزمن الحكائى الذى يتخذه النص للحكاية الأولى هو زمن يتراوح بين الحاضر (عند باب قريتي يجلس عمى مصطفى) المتصوّد به غمجة الفعل أو ديمومته، والماضى فى قوله (قد مات عمى مصطفى)... أما الزمن الحكائى الذى يتحلّه النص للحكاية الثانية (التي يرويها (عمى مصطفى)) هو زمن حاضر يُقصد به الإستمرار أو علم خصوصية الحكاية وتكرارها.

الفضاء الحكائى فى الحكاية الثانية هو (القرية) وفى الحكاية الأولى يحلّده رمز القرية لا مكانها. الحكايتان مختلفان فى منظورهما أو آليات روايتهما أو طرائق تبثيرهما Focalization، فالحكاية الثانية تحكى المفارقة بين ما يمكن تلخيصه بوصفه الطمع الإنسانى وعدمية الحياة ووجوب التسامى، بينما الحكاية الأولى تشكك فى قيم الحكاية الثانية، الإدراكية، المروى عليه Nnarratee يظهر واضحاً فى الحكايتين كلتيهما، فى الحكاية الأولى يبيده لنا النص فى عبارات من مثل (فالعلم علم جوع) روى الحكاية الثانية فى عبارات من مثل (ما غاية الإنسان من أعابه، ما غاية الحياة) ذلك أن كلتيهما تدعوان القارئ للاتفاق معهما، أو تتضمنان القارئ أو المروى عليه بافتراضهما وجود اتفاق مسبق معه على انقالة المشار إليها.

ويمكننا أن نستغرق صفحات كثيرة فى استظهار المعالم السردية المتنوعة والكبيرة فى هذا النص الشعري، إلا أن هدفنا هو إيضاح الفارق بين السرد وبين المفهوم و(السردية) فى تشكيلها الأكثر عمومية وفى تغلغلها فى الوعي الحضارى المعاصر. ولنعبر على سبيل المثال هذا الجزء من قصيدة (عفيفى مطر) (هلاوس ليلة الظمأ) من ديوانه (احتفاليات الموملة المتوحشة) (1994).

قلت: أغرس خطاك بهذه الحمى
فأنت على رباط الروح،
والأرض المقيمة فى دماك وفى خطاك التَّعْرِ
فأشحد فمرك الملكى واسمع كبرياء
جلالك الملقون فى خرق الرثانة
أنت منذ اليوم مسكون بوجد الأنبياء
وحكمة الإيقاع فى الفلك الجليل
لك من بلادك قبضة من نَيْنِ الدم والتراب
وخطوة فى غربة الموال،
وخبز المُعْشع بالقربة وانتظار السبيل
أضيق ما تكون الأرض أوسع ما تكون
فاعقد حزام النهر فى حقويك
رابط فى خطاك
فموعد المنفى ووعد الفتح يقتربان
ظل من حصور الماء والرمل المرطب كان أروقة،
وجمر فى رماد الركوة،
انعدت من اللفظ الجميل سحابة
تنهل حين يعود أجناد القرى من معمان النصر
. إن عادوا .
وكننت على رصيف الذاكرة
. تمسين عاماً ..
كلما نصجت جلود الميتين تقبلوا فى الجمر ..
واقسعت مسافات الحريق
الأبيض المتوسط انفجرت زعازعه بفيض الدمع والدم
. ليس من نصير يجين .

ليس هنا من (حكاية) بالمعنى الذى طرحته قصيدة صلاح
عبدالصبور السابقة. معظم معالم السرد التى استظهرناها آنفاً فى
قصيدة عبدالصبور لا يبدو لها وجود فعلى فى قصيدة مطر؛ بل يمكن
القول على سبيل الجدال بأن ليس لها وجود كآليات بنائية فاعلة فى

²⁶ عفيفي مطر، (هالوس ليلة ظمأ) فى: احتفالات المومياء المتوحشة، (القاهرة: دار
سينا للنشر، 1994) ص 40.

شكل القصيدة أسامياً فالزمن كما تشير إليه أفعال من مثل (كنت) أو (اغرس) أو (انعقدت) ليس زمناً حكاثياً بل زمن لغوى نصي يشير إلى ما عرفه دريدا في مقدمات كتابه (عن النحويات) "Of Grammatology" (1974) بوصفه تابعاً من ميتافيزيقا لفظة اللغة المكتوبة "The Metaphysics of phonetic writing"²⁷ لا من جهات الترتيب Order والديمومة Duration التي يستلزم وجودها سرد بعينه²⁸. وكذلك الراوى والروى عليه ووجه النظر أو التبشير والفضله الحكائى وغيرها من الملامح السردية التي لا تبدو داخلية في تشكيل هذه القصيدة كيفاً أو كمّاً.

وبالرغم من ذلك فإن القصيدة تظهر (سردية) Narrativeness واضحة في بنائها وتشكلاتها عبرها منذ بدايتها وحتى انتهائها، فلنتخذ على سبيل المثال فكرة التابع المنطقى أو Discursiveness والتي تشير إلى ارتباطات الدلالات ببعضها ارتباطاً علياً أو سببياً Causality يجعل في حد ذاته مغزى منطقياً معيئاً. ويبدو ذلك واضحاً في اتباع (الفقه السببية) مثلاً للسطر الذى يسبقها فى (اغرس خطاك... فأنت على رباط الروح ر...) أو (أضيق... ما تكون الأرض أوسع ما تكون، فاعقد... رابط، فموعد المنفى...) كما يبدو هذا التابع المنطقى أيضاً فى عبارات وسطور شعرية خالية من أية إشارة سببية، ذلك أن تراصها وتتابعها نفسه يحمل سببته ولا يحتاج مساعدة من حروف سببية كالفاء أو غيرها مثل (الأبيض المتوسط انفجرت زعزعه بفيض الدمع والدم - ليس من نصر: نبوء) وعلى القارئ أن يرى أن فى هذا التابع مغزى سببياً واضحاً وكأنه يقول بالرغم من أن (الأبيض المتوسط انفجرت زعزعه بفيض

27 Jacques Derrida, of Grammatology (1997), P.3

28 ايمن بكر ، السرد فى مقامات بنوع الزمان، ص 52، 53.

الدمع والدم ليس من نصر يجي). أو شيئاً من هذا القبيل والقصيلة بشكل عام عبارة عن سلسلة متسقة من التتابعات المنطقية. وليس التابع المنطقي وحده ما توضحه هذه القصيدة بل لنا أن نرى قدر تماسكها الداخلي (Entemal Coherance) على مستوى الدفق الشعوري أو الرؤية الشعورية والفكرية أيضاً، ولنا أن نرى قدر استمرارية الفعل اللغوي المتتابع (Sequential Continuity) من حيث اهتمام النص بعدم إظهار شوائب انفلات أو كسر في الحالة الشعورية التي تقدمها وبالتالي في الحالة الشعورية التي تطلب من القارئ أن يتقمصها. ولنا أيضاً أن ننظر لقدر الانسجام اللفظي والموسيقى في منطوق القصيدة بنفس القدر الذي لنا به أن نرى قدر انسجام مفرداتها اللغوية على المستوى الكتابي أو على مستوى سطح القصيدة على الورقة.

وهكذا يبدو الفارق بين سردية القصيدتين ملخصاً في إمكان النظر للقصيدة الأولى (قصيدة صلاح عبدالصبور) بوصفها تحتوي على ملامح وصفات خاصة بالسرد تشي أو تشير إلى (السردية) العامة، بينما يمكن النظر إلى القصيدة الثانية.. (قصيدة عفيفي مطر) بوصفها تحتوي على ملامح وصفات (السردية) العامة التي تشي بدروها أو تشير إلى السرد بآلياته الخاصة برغم علم احتوائها له بشكل مباشر

إذ إن علم احتواء القصيدة الثانية على الكثير من ملامح السرد المحددة وآلياته البنائية، لا يعني بالضرورة أنها - بشكل ما - أقل سردية من القصيدة الأولى. بل ربما - على العكس من ذلك تماماً - يمنحها ذلك نفسه فرصة أكبر لإظهار معالم (السردية) العامة فيها بصورة أكثر تركيزاً وتكثيفاً، ومن ثم، إظهار (سردية) الوعي الذي أنتجها بصورة أكثر مباشرة، من القصيدة الأولى. فاعتبار أن وجود آليات سردية محددة في القصيدة الأولى - كالراوي مثلاً - يصنع مسافة موضوعية مدعاة بين القصيدة كفعل حضاري والوعي الذي أنتجها،

بصير تخلق القصيدة الثانية عن مثل هذه الآليات هو تحليلها عن مثل هذه المسألة الموضوعية المدعاة بين الوعي واستثماراته الإنتاجية، أى تصوير القصيدة انعكاساً شبه مباشر لحالة هذا الوعي التشكيلة وإذا أضفنا إلى ذلك فكرة أن القصيدة لها أبعادها المادية كمنتج حضارى مثلها فى ذلك مثل أى منتج حضارى كجهاز أو ماكينة أو بناءة نعكس بالضرورة أجدبيات الوعي الحضارى المستثمر فيها، أى قيمته التشريعية، وأساليبه الجدلية وأحكامه القيمية والذوقية، ورؤاه الحياتية، وصفات مناهج استقباله وفهمه للعالم، يصير اعتماد القصيدة الواضح لهذه المبادئ السردية أو ترتب القصيدة وفقاً لما هو فى حد ذاته اعتماد الوعي الحضارى لمبادئه السردية أو ترتبه وتشكله وفقاً لها. ولنا أن نلاحظ كيف تتبع هذه القصيدة تلك المبادئ السردية و كأنها - أى هذه المبادئ - خارج نطاق التساؤل والتشكيك وفوق أى قدرة يمكن لهذا الوعي أن يبديها على نقد ذاته، وكأن هذه القصيدة، وغيرها الكثير والكثير، من المنتجات الحضارية المعاصرة تمثل أفعال اعتماد هذا الوعي لذاته وثبته من مشروعية منظومته السردية التى تظهرها هذه المنتجات أو تقدمها بوصفها مسئولة مسئولية شبه كاملة - فيما يبدو - عن تنظيم توجهات هذا الوعي وتعريف قدراته، وتحديد مساراته ومن ثم أيضاً مسئولة عن ترتيب العالم فى هذا الوعي ومفرداته من الذات والفرد والشخصية إلى القيم الجمالية والحدود الأخلاقية، والأصول المعرفية فيصير كل ما تختاره أو تستطيع هذه المنظومة تعريبه مشروعاً، وكل ما لا تختاره أو لا تستطيع تعريبه غير مشروع أو بعينه أخرى يتحدد العالم وفق قدرات هذه المنظومة على تطبيق مبادئها من التابع المتلقى والانسجام الداخلى، والتوافق السطحي، والتوازن وغيره، فيرفع كل ما يمكن أن يتبع هذه المبادئ أو يفهم وفقاً لها إلى مكان يُعطى فيه المشروعية اللازمة للوجود، ويستطرد كل ما لا يتبع هذه المنظومة ومبادئها وما لا يمكن

فهمه وفقاً لها ويُحرم هذه الموضوعية فيوصف بأنه محض هراء أو بأنه غير قابل للمعرفة أصلاً.

وليس ذلك كالقول بنفى القيمة الفنية أو الأدبية أو النصية أو الكتابية للسرد، فالفارق الذى طرحناه بين (السرد) أو المعرفة به *Narratology* كمجموعة مخصوصة من الآليات والصفات التركيبية فى الأعمال الأدبية المختلفة، و(السردية) *Narrativeness* كمجموعة عامة من الصفات السردية الإدراكية تعرف تشكل الوعي الحضارى المعاصر فى مصر، من شأنه أن يفرق أيضاً بين قيمة الأول الأدبية وتأثيرات وعواقب الثانى إذا ما صار أساساً تكوينياً فى هذا الوعي ولباً فى تشكيله وقاعدة لفعله الحضارى والإنسانى العلم.

وليس جل اهتمامنا - كما أوضح الفصل الأول من هذه الدراسة - اللهاث وراء أحكام القيمة التى يراها هذا البحث عرضاً من أعراض إشكالية البنية وأزمة انفصال الوعي المعاصر فى مصر عن ذاته وترهله وقولبته وثبوتيه وتسطحه. على أن ذلك لا يعنى أيضاً أن أحكام الذوق *Judgements of Taste* هى بالضرورة أحكام غير ذات أثر أو مغزى، ولكن فقط أن هناك فارقاً غير قليل بين أحكام الذوق وأحكام القيمة *Value Judgements* وأن امتزاجهما وتشابكهما هو عمل من أعمال البنية التى تسعى لاستقطاب أى من أو كل من مفردات التلقى، نفسية كانت أو عقلية، كى تثبت جدارتها، وأن ذلك فعل من أفعال سردية الوعي المعاصر الذى لا يقبل التعامل إلا مع كل منسجم ومتسق. فبينها تصدر أحكام الذوق مما يسميه كانط (قدرات الروح)²⁹ التى يصفها

29 انظر إيمانويل كانط فى:

Immanuel Kant, *Critique of Judgment*, (1790), J.B. Bernard (trans.), (New York & London Macmillan publishing, 1951).

بكونها أساسية وكونية، تصدر أحكام القيمة مما يسميه ليوتار³⁰ بمجموعة القيم السائلة في مجتمع ما، في وقت ما، فتكون بذلك مؤقتة وذات غائية غير ضرورية في حد ذاتها.

فلو افترضنا - على سبيل الجدل الخوض - بأن هناك بالفعل مجموعة ما من المبادئ السردية العامة التي قد يتخذها الوعي بشكل علم في مجتمع ما وزمن ما كمقاييس محلقة ومشكلة لتوجهاته وفعله وكيئوته الحضارية، فكيف يمكننا - والحال هكذا - أن نتعرف على هذه المبادئ في الفعل الحضاري نفسه؟ حارنت الأمثلة السابقة أن تعطى بعضاً من العلامات التي يمكنها أن تشير إلى هذه الحالة إبان فعلها العلم، إلا أن سردية الوعي المعاصر تظهر نفسها بشكل أكثر وضوحاً وبراءة فيما يسميه ليوتار بالسرديات الكبرى *Grand-narratives* في المجتمع؛ أي في اجتماع بعض، أو كثير من صفات تلك (السردية) تحت عناوين معينة يختارها مثل هذا النوع من الوعي في مجتمع ما وزمن ما كسرود كبرى تحدد أهدافه، ومقاييس أحكامه وطرائقه في الاستنباط والإنتاج الحضاري. يقول ليوتار:

سأطلق مصطلح (حديث) على شكل خطاب علمي يسعى لإثبات، مشروعيته من خلال استعطاف مباشر لأي (خطاب حكلي) من النوع الذي يستخدم سرداً كبيراً من مثل جدليات الشروع، أو توليد المعنى، أو الخلاص، والتحرير الإنساني للأفراد المنتجين العاقلين، أو البحث عن الثروة. فعلى سبيل المثال، يشي مبدأ الاتفاق العلمي بأن قيمة / حقيقية مقولة ما بين المرسل والمتلقى تصبح مقبولة إذا ما تم طرحها وفق افتراض احتمالية التوافق بين ادعاه متعقله؛ ذلك هو سرود التنوير الذي يعمل فيه (الجدل) المعروض نحو أهداف سياسية

/ أخلاقية تسعى للسلام الكونى العام. (الوضع ما بعد
الحدائث ص 24 مقدمة)³¹.

علينا أن نضع أولاً مجموعة من الضوابط حول مفهوم ليوتار:
أوها أن ليوتار يتحدث - كما أشرنا سابقاً - عن المجتمع الأوروبي
المعاصر الذى تصف حضارته الحالية برفض مثل هذه السردية أو
السرود الكبرى.
يقول ليوتار:

لقد فقد السرد وظيفته المعرفية: فقد أبطاله وتحدياته، فقد
رحلاته وأهدافه الكبرى، وانتشرت معالته فى سحب من العناصر
اللفوية السردية والخبرية والوصفية والاتصافية.. إلخ،
فصارت كل منها مستقلة بعواملها وفاعليتها الخاصة بها.
وكل فرد منا يعيش فى مفارق تشابكات كثير من هذه
السحب، إلا أننا - رغم ذلك - لا نصنع تركيبات لغوية
مستقرة تدعى الثبات، ومعالج ما نصنع من لغات ليست
بالضرورة معالمة يمكن توصيلها أو الاتصال بها مع الآخرين.
(الوضع ما بعد الحدائث ص 24).

وثانيها: أنه - برغم ذلك - قد حكمت مثل هذه السرود العقلية
الحضارية فى أوروبا فى خلال مرحلتى التشوير أو الرومانسية
الثقافية، والمادية أو ما يعرف عندنا بمرحلة الحدائث، ومن ثم فهى - أى

31 النص الإنجليزي لهذه الترجمة هو:

I will use the term "modern" to designate any science that legitimates itself with reference to a metadiscourse of this kind, making an explicit appeal to some grand narrative, such as the dialectics of spirit, the hermeneutics of meaning, the emancipation of the rational or working subject, or the creation of wealth. For example, the rule of consensus between the sender and the addressee of a statement with truth-value is deemed acceptable if it is cast in terms of a possible unanimity between rational minds: this is the enlightenment narrative, in which the hero of knowledge works toward a good ethics-political end: universal peace.

هله السرود - تختلف - كما يبدو واضحاً في خصوصيتها عما يمكن أن يكون سائداً في مجتمعنا المصري قديح وحديثه.

وثالثها: أن موضوع دراسة ليوتار في كتابه ذلك هو حالة المعرفة (العلمية وغيرها) وليس الوعي الثقافي أو الحضارى ببعديه المعرفى والنفسى فى المجتمعات الغربية المعاصرة، ومن ثم تنبع أمثلته وترند إلى ذلك الموضوع فى خصوصيته الواضحة.

إلا إن فكرة السرود الكبرى - بالرغم من كل هذه الاختلافات - لا تزال فى حد ذاتها مفيدة فى تعريف الكثير من تبدييات تلك (السردية) التى وصفنا بها آنفاً الوعي الحضارى المعاصر فى مصر. من هذا المنطلق يبدو الفرق بين تعبيرى (السردية) و(السرود الكبرى) ليس فرقا فى النوع ولكن فى درجة العمومية التى يشير إليها كلاهما. وإذا ما وضعنا ذلك فى تشكلى لغوى آخر نقول بأن وجود السرود الكبرى هو تبدييات سردية الوعي الحضارى المعاصر فى الفعل الحضارى نفسه. ذلك أن السرود الكبرى تشير إلى مجموعة معينة من مبادئ (السردية) وصفاتها بالمعنى الثانى أوضحنه آنفاً، يتخذها الوعي الحضارى فى مجتمع ما، فى زمن ما، روفق عوامل تاريخية سياسية واقتصادية معينة، فيمنحها أو يضمناها اسمًا معينًا، كالتنوير مثلاً، Enlightenment، يكون علامة العلاقات بين الصفات المختارة فيها كالانسجام الداخلى والتتابع المنطقى مثلاً، ويعطيها كما أشار ليوتار عاليه بطلا ما، أو صورة بطولية ما - (الإنسان المتعقل) فى حالة سرد التنوير- ويضعها داخل سياق نضال إنسانى كبير (أو حبكة) - مثل الصراع بين الرجعية والتقدمية مثلاً أو الأصولية والعقلانية فى حالة سرد التنوير- ويمنحها هبطاً إنسانياً أكبر - كالخلاص والتحرر الإنسانى من القيود الفكرية والسياسية والاقتصادية مثلاً - ويضع لها مقولة عامة تلخص أهدافها ومساكنها: كالسعى نحو التقدم التكنولوجى أو اكتساب الثروة، أو العقل أولاً.

أو الغائية في الفعل، أو قيمة السيطرة على الطبيعة، أو ديمقراطية الطبقة العاملة أو غيرها.

وهكذا يصير هذا السرد الأكبر نفسه - في المجتمعات التي يتشكل وعيها الحضارى وفق مبادئ السردية - أحد القواعد الأم التي على أساسها يستقى أحد هذه المجتمعات الفعل الاجتماعى والثقافى والحضارى العلم؛ فيمثل مثل هذا السرد الأكبر معايير هذا المجتمع الكلية التي منها يستنبط شرائعه وقوانينه، وفيها يتم تعريفه لذاته فردًا وجماعة، ووفقًا لها تقاس صلاحية مقولاته وتحدد أهدافه وتنشق طموحاته.

وليس ذلك مما يعنى أن فى المجتمع الواحد لا يتوفر المجال إلا لسرد كبير واحد، أو أن مثل هذه السرد تتساوى فى مكانتها فى المجتمع فى كل الأوقات وفى كل الثقافات التحتية أو الحضارات الصغرى فيه، وتحت كل ظروفه الاقتصادية والسياسية، بل يمكن - من حيث المبدأ على الأقل - للمجتمع الواحد أن يسود فيه عدد غير قليل من هذه السرد فى آن واحد، وأن ترشح ظروفه الاقتصادية والسياسية والاجتماعية فى وقت معين مجموعة معينة من هذه السرد الكبرى دون غيرها، من غير أن ينتفى وجود السرد غير السائدة انتفاه كاملاً من ذاكرته، فقد رأينا كيف مثل ليونارد على فكرة السرد الكبرى بعدد منها كان سائداً فى المجتمعات الغربية حتى بداية القرن العشرين، دون غيرها مما كان سائداً فى مرحلة قبيل النهضة والتنوير. وعلينا الآن أن نفرق بين نوعين من هذه السرد الكبرى يمثان كلاهما جزءاً ضئيلاً من تباديات سردية الوعي المعاصر فى مصر: أحدهما يختص بالجانب النفسى لهذا الوعي نسيميه على سبيل التشريب السرد العاطفية الكبرى والآخر يختص بالجانب الثقافى لهذا الوعي نسيميه السرد الثقافية الكبرى.

2 - السرود العاطفية الكبرى

أحد أهم حله السرود العاطفية الكبرى فى الوعي الحضارى المصرى المعاصر يظهر فى وضوح قدر تغلغل (الشهادة بالحب) أو الانتحار (الضمنى) المتسامى فى سبيل علاقة الحب أو فى سبيل المحبوبة، أو تحت ضغط استحالة نجاح العلاقة، أو تحت ادعاء تحلى أحد أطرافها عن دوره البطولى فيها، بغض النظر عن إمكان رفض الوعي الفكرى العلمى لهذه الفكرة على المستوى النظرى التجريلى بوصفها معبرة عن علم نضوج نفسى أو عاطفى. إذ إن قدر ذلك الرفض يشى فى حد ذاته بقدر تجذر هذه السردية الكبرى فى قريحة المجتمع النفسية أو العاطفية، ويشير بنفسه إلى قدر تشبها كنوع من أنواع (الأحلام الكبرى) التى تسكن المخيلة وتشكل خلفية عاطفية ونفسية (ربما غير واعية) ثابتة فى، ومعرفة ل توجهات هذا الوعي؛ هى بمثابة قاعدة قياسية كبرى يتحدد عليها أساليب رفضه وقبوله فى آن واحد لتبدياتها، وأشكال وجودها وتنوعات تفاصيل هذا الوجود.

وليس علينا - كى نرى ذلك - إلا أن نلاحظ كم الأغاني العاطفية وقدر تنوعها، رسمية كانت أو شعبية، فى مصر عبر هذا القرن بطوله بدءاً من سيد درويش (أنا هويت وانتهيت) وحتى محمد ذؤاد (الحب الحقيقى) فضلاً عن الأفلام المصرية والمسلسلات التليفزيونية وجذور هذا السرد الكبير فى تراث الشعر العربى كله (عنترة وعبدلاً مثلاً) تلك الأعمال التى تضع القيمة الحقيقية لمثل هذه العلاقة لا نى تبدياتها الواقعية أو فى طرائق إنجازها ومحاجها بل تضعها كاملة فى أسطوريتها وميتافيزيقيتها وتساميتها وتحليلها عن أى اتصال مباشر بموضوعية أو مادية ما. إذ إن تلك الأعمال نادراً ما تتغنى (بسهولة) نجاح العلاقة أو (بطبيعية) هذا النجاح أو بعاديته وموانئته للمنطق حتى لو تحقق، بل غالباً ما تتغنى بالصعوبات

والعقبات والمسافات الضخمة التي تواجه طرقي العلاقة، وبالقيمة النوعية لهذه الصعوبات، وبقدرة أسطورية مشاعر طرقي العلاقة اللذين غالباً ما تصورهما هذه الأعمال وكأنهما بالفعل يريدان إنجاز العلاقة على المستوى المادى الموضوعى، فتحول بذلك مثل هذه الأعمال فشل تلك العلاقة نفسه إلى انتصارها الحقيقى

إذ بهذا الفشل وحده (تسامى) العلاقة إلى مستوى الأسطورة ويعلمو أطرافها إلى مستوى الأبطال الأسطوريين. فيبدو جُلُّ تركيز هذا الوعى منصباً على قيمة فشل العلاقة أو على قدر رومانسية ذلك الفشل وتساميه، لا على منطقية إتمام العلاقة وطبيعيتها، فتعلو بذلك قيمة الفشل ذاك وترسخ تعاليه حتى يصير مرآة لصورة عن البطولة العاطفية تنسلخ انسلاخاً من الفعل الحضارى المنوط بها. ومن ثم تتمركز العلاقة (الفاشلة) بوصفها حدثاً إنسانياً كونياً مجرداً يرفع أصحابه إلى مرتبة شبه صوفية تعلو بهم إلى ما يفوق ما قد تعده هذه السردية الكرى بوصفه (الإنسان العادى). أو، باختصار، تصير هذه العلاقة غير متصلة اتصالاً واضحاً بموضوعية مادية ما تتعامل مع مشكلاتها الواقعية اقتصادية كانت أو عقائدية؛ متصلة بالعادات والتقاليد أو غير متصلة، بل تصير تعبيراً عن سرد كبير يقبع فى قاع امتلاءات أفراد المجتمع النفسية فيحكم حركات وعيهم الحضارى (أو الجانب العاطفى منه) فى استقباله واستنتاجه وفعله العلم. أو بعبارة أخرى، يصير فعل أسطورة هذه العلاقة وتحويلها إلى ميثافيزيقا، هو فى نفسه تبرير مسبق لتوجهات الفرد لدى الجماعة فيتمثل هذا السرد الكبير كخلفية عقلية تشابه خيال الظل، على أساسها يطرح هذا الفرد ذاته (أو الجانب العاطفى منها) ويعرف علاقاته أو أفعاله النفسية وقيمه الشعورية وتلراته على الفعل أو التخلي.

وكثيره من السرود الكبرى، يتخذ هذا السرد الكبير اسماً ضمنياً له يكون علامة على ما اختاره من آليات وصفات (السردية) التى تشكل وعيه الحضارى، هو - على سبيل المثال، وكما طالعنا

(ولا تزال) الأغاني والأفلام وغيرها من الأعمال على مدى هذا القرن (الشهادة بالحب) أو شيء من هذا القبيل. ويكون بطل هذا السرد هو (الإنسان المعذب) بإنسانيته ورقته وتساميه، ويكون سباقه التضالّي البطولي (أو عنوان حيكته الدرامية) هو الصراع ضد العادات والتقاليد الثابتة في المجتمع بفرض إنجاح العلاقة (المفترضة)، وهدفه الإنساني الكبير هو إعلاء (القيم الإنسانية الحقيقية؟) - كما يراها بالطبع - ومقولته العامة هي (الحب الصادق) أو (التضحية من أجل الحب) أو (الحب أولاً) أو شيء من هذا القبيل.

فمن منا لم يقابل في يوم ما، في مكان ما، شخصاً قد أخره - علناً أو ضمناً، بشكل مباشر أو بصورة غير مباشرة - عن أن (حزنه الدفين؟) وتواهاته وتقميره في ذاته أو تعذبه بها أو (تفرد إنسانيته؟) يكمن في فشل علاقة كان قد أعطاها كل ما لديه من طاقات شعورية وقيم (متسامية؟) كالوفاء والإخلاص.. لأسباب اقتصادية عامة أو لأسباب عقائدية متصلة بالتقاليد الموروثة، أو لتخلي الطرف الآخر في العلاقة عن أهداف العلاقة المدعة، أو - في أفضل من ذلك - لاجتماع بعض أو كل هذه الأسباب معاً حتى يصير هذا الشخص في حالته تلك معذباً بالإنسانية كلها ورافضاً لها في آن واحد؟ وليس علينا إلا أن نحاول تفسير جزء من تداخلات التفاعل الحضاري لمثل هذا الموقف المفترض بين المرسل والمتلقى حتى نبين جزءاً من آليات فعل هذا السرد الكبير في الوعي الحضاري المعاصر.

فلو افترضنا - على سبيل الجدل - أن قاعلة التواصل في أي موقف اتصالي Communicative تقضي بمعرفة كل من المرسل والمتلقى معرفة شبه كاملة بشفرات الرسالة المراد توصيلها وطرائق استدلالاتها أو علاقات دلالاتها برموزها، حتى تتواجد الرسالة نفسها فضلاً عن إمكان توصيلها والتواصل عبره لصار فعل وجود مثل هذه القصة نفسه - فضلاً عن إلقائها وتلقيها - هو فعل يستوجب

وجود شفراتها ومناهج استدلال هذه الشفرات في وعى كل من المرسل والمتلقى على حد سواء. أو بعبارة أخرى: يستوجب فعل طرح مثل هذه القصة من الأساس وجودها كسرد كبير في وعى كل من المرسل والمتلقى كليهما. وعلى هذا الأساس تحديداً يتخذ فعل طرح هذه القصة ومثيلاتها أبعادها النفسية والسياسية أى الجمالية.

على سبيل المثال، غالباً ما تطرح هذه القصة بوصفها نفسها تعريفاً لشخصية مرسلها وتحديداً لهويته الإنسانية أو - بعبارة أدق - تعريفاً لطموحه في الوصول إلى الدور البطولي الإنسانى المجرد الذى خلقه ذلك السرد الكبير في الوعي الحضارى بوصفه دوراً مثلاً. وهو في ذاته أيضاً - أى فعل هذا التعريف - فعل مُعرِّف لوجود ذلك السرد ولقدر تغلغله في هذا الوعي؛ أولاً: لأن اختيار المرسل لتلك القصة وذلك السرد بالتحديد هو اختيار ذو مغزى يتحدد بقدر تأكده من مدى دلالة القصة أو قدر انتشار شفراتها، وعمق تأصلها في وعى المتلقى وبالتالي مدى تمثيل رسالته أو قصته لما يطمح أن يُعرِّف نفسه به من معان هي في ذات الوقت تفسيره الشخصى ولسته، التأويلية الفردية لثل هذا السرد ونوع معانيه وآلياته النفسية والشعورية. وثانياً أن المرسل إذ يلقي هذه القصة بوصفها تفسيره الفردى للسرد الكبير - الذى تعد قصة المرسل إحدى تشكيلاته القصصية - يلقيها وهو على دراية ومعرفة شبه لا واعية بقدر تأصل ذلك السرد الكبير في وعى المتلقى، وعلى هذا الأساس بالتحديد يتوقع كماً وكيفاً معينين من الأداء الاجتماعى المقابل يقيم به قدر تماسك أو تناغم أو تناجسية قصته ومنطقيتها أو قدر التصاقها وتثيلها لـ (سردية) الوعي الحضارى الذى يمثله هو والمتلقى في آن واحد وبالتالي قدر مصداقيتها ومشروعية ادعاءاتها له بالتفوق الإنسانى بغض النظر عن واقعية أو عدم واقعية القصة المطروحة أو تفاصيلها. وكذلك المتلقى الذى بفعل تلقيه لقصة المرسل بوصفها دالة يؤكد وجود السرد الكبير الذى تنتمى إليه القصة في وعيه وامتلاكه

لشفرة استقباله وتعرفه على أنواع تدياته وتشكلاته اللغوية، بغض النظر عن قبوله أو علم قبوله لتعريف المرسل لذاته من خلال قصته. فحالتا الرفض والقبول كلتاهما يستتبعان بالضرورة حالة من التقمص الشعوري أو العاطفي Diegesis يتخذ فيها المتلقى دور المرسل فيعرف داته (قبولاً أو رفضاً) من خلال قصة المرسل عبر آلية التقمص أو لنقل - بتعبير أدق - آلية الإحلال فى الواقع التقمصى الذى تفرضه القصة وسردها الكبير فى الوعى الحضارى، يقول ليوتار:

إن المعرفة التى تنقلها مثل هذه السرود ليست بأى حال معرفة محددة بوظائف التلاطف والتخاطب، بل هى معرفة تقر فى ضرورة واحدة ما ينبغى على الفرد قوله كى يسمع، وما ينبغى عليه أن يسمع حتى يتكلم واللور الذى عليه أن يلعبه حتى يصير هو نفسه موضوع ذلك السرود فى يوم ما. (الوضع ما بعد الحداثة ص21).

ولست تلك هى السردية الوحيدة فى الجانب العاطفى أو النفسى لوعينا الحضارى المعاصر؛ بل هناك سرود كبرى كثيرة منها: - على سبيل المثال لا الحصر - سرود يبلغ نفس درجة الأهمية والانتشار، ربما يمكننا أن نسميه سرد (التهازم بالوضع الاقتصادى) فى مجتمعا الحالى. فكل ما قلناه تقريباً عن السرد الكبير السابق ينطبق بشكل أو بآخر؛ بدرجة أو بأخرى على هذا السرد وقدر تملكه وسكونه فى قاع القريحة الاجتماعية المعاصرة وتبديه فى معظم الأفعال الاجتماعية الحضارية للفرد أو الجماعة، ووجوده كخلفية عقلية تبرر تلك الأفعال وتمنعها مشروعيتهما لدى الجماعة وعند الفرد. فهو سرود يتخذ اسمه من الوضع الاقتصادى العلم الذى يعانى منه معظم شعبنا المصرى كعلامة على ما انتقله هذا السرد الكبير من مبادئ (السردية) التى تشكل الوعى الحضارى المعاصر فيكون بطل هذا السرد هو (الإنسان الذى يلهث وراء لقمة العيش) (أو الفرد العامل (المكافح؟) رب الأسرة؟)، والصداع أو السياق النضالى الذى يستلزمه وجود درامية

الحبكة السردية الكبرى فهو (الصراع ضد عوامل الفقر) أو ضد (الظلم الاجتماعى والثرواتى)، والهدف الإنسانى الأكبر هو (تنشئة الأطفال) أو (التضحية بالذات) فى سبيل الأسرة أو (العدالة الاجتماعية والاقتصادية) والمقولة العامة هى (فى سبيل التحرر من الفقر) أو شئ من هذا القبيل.

فكثير ما نسمع عبارات من مثل (أعمل إيه.. الدنيا عابزة كده) أو (علشان لقمة العيش يا بنى) أو (لازم نقلب رزقنا يا أستاذ) أو (أهى سبوبة وخلاص) وغيرها الكثير والكثير من التعبيرات - شعبية كانت أو معبرة عن الثقافة الرسمية - مما يشير جميعه إلى وجود هذا السرد الكبير فى الوعي الحضارى لمجتمعنا المعاصر بصورة تبدو مبهرة فى وضوحها وتجليها فى جميع مستويات التفاعل الحضارى الظاهر منه والباطن. وربما يمكننا تلخيص تكوين هذا السرد فى تحديد أطرافه الفاعلة وأساليب وجوده حال فعله وتبديسه. أول هذه الأطراف قد نتفق على تحديده بوصفه الحالة الاقتصادية المتردية للفرد والأسرة المصرية بشكل عام، وعدم وجود نظام كفاءة اجتماعية يضمن للفرد حدًا أدنى من الأمان الاقتصادى فى حالة عدم توفر عمل له، يشابه نظام الكفاءة الاجتماعى الأوروبى والغربى، الذى يضمن للفرد حال بطالته حدًا أدنى من الدخل يحول دون تشرده أو تجويعه.

والطرف الثانى من هذه العلاقة السردية هو الفرد نفسه الذى عليه أحيانًا العمل فى وظيفتين أو ثلاث، حتى يستطيع تغطية حاجات أسرته الضرورية ذلك بافتراض وجود مثل تلك الوظائف أساسًا. أما الطرف الثالث فهو السرد الأكبر نفسه الذى يمثل نهج الوعي الحضارى السردى المعاصر فى (عقلنة) ذلك الوضع الاقتصادى وتحويله إلى عدد من الأحكام الحضارية والأخلاقية ومجموعة مماثلة من القيم العملية على أساسها يحدد الفرد أفعاله، وطرائق استجاباته واستقبالاته الاجتماعية. ذلك السرد - الذى

يتشكل وفق مبادئ (مردية) الوعي الحضارى بأن يكون ذا تتابع منطقي ظاهر، وذا انسجلم داخلى، وله تماسكه وصلابته الجدلية الداخلية.. إلخ يحمل دلائل ومبررات ذلك الفعل الاجتماعى فى آن واحد، يحمل القيم العملية المختارة فيه وأساليب تبريرها، وجد تواصلها الاجتماعى كل فى آن واحد، يحمل فى ذاته كنهه الأسطورى وملامح ادعاءاته بالعملية والواقعية؛ بل يحمل فى ذاته وجهها للتفاعل الاجتماعى الواقعى ووجهها لنقض هذا التفاعل ودحضه وقولبته. ومن ثم يمكن تلخيص هذا السرد فى عبارات ربما تشابه العبارات التالية:

أنا خريج حديث، لم أجد عملاً يوافق دراستى التى درستها، سأعمل بدلاً من ذلك فى حرفة ما، يعتبرها مجتمعى ذات مكانة أقل من وضعى الاجتماعى كخريج جامعة، لا يعطينى هذا العمل ما يكفينى لكى أبدأ حياة مستقلة أطمح إليها، لست أدرى ماذا أفعل؛ علىّ إذا أن أعمل كل جهدى - بأى وسيلة - كى أحقق جزءاً من الضمان المادى بكنل لى قدرًا ولو ضئيلاً من الاستقلال، ولو كان ذلك على حساب قيم ذلك العمل الحرفى الذى اخترته.. المهم هو تحقيق هذا الأمان واجتماع سيفهم إذا لم أنجز عملى على الوجه المطلوب، انجذع بمرف قدر هذا الطحن المادى.. المجتمع سيسمع لى. أو فى عبارات تشابه هذه العبارات:

أنا سائق محترف لكن دخلى ليس بالكثير، وصفوف حياتى اليومية ومتطلباتها وحاجات الأسرة ليست قليلة ولا تقطع.. هناك منافسة ضارية بين السائتين وحنى الكثير من الديون؛ فلست أملك سيارتى بل أعمل وفق الطلب ويتحدد أجرى على هذا الأساس، الطرق التى أسافر عليها طرق غير منظمة أو مرتبة أو حنى آمنة.. حياتى دائماً فى خطر، ولا أحد يأبه لى.. وإذا تعطلت يوماً لمريض أو لغيره صار هناك احتمال حقيقى فى الجوع أو التشرد.. نلتى إذن أن أصنع أى شئ كى أحقق قدرًا ضئيلاً من الأمان المادى (أعمل على

شراء سيارة بالقسط مثلاً) وأن أصارع بكل ما لدى من ضراوة حتى أستطيع تحقيق هذا الأمان المادى، وما دام لا أحد يهتم بى فليس لى أن أهتم بأحد.. أو بقانون شارع أو بعرف مرورى أو بتقاليد قيادة مؤدبة. من منهم سيهتم بى وبأسرتى إذا ما مرضت أو يحملىنى إذا ما رقدت أو يساعدنى إذا ما احتجت، والناس تعرف قلدر الضغط المادى.. الناس ستفهم لماذا أفعل ما أفعل فهم يعانون من مثل ما أعانيه..!!

أو فى عبارات تشابه الآتى:

أنا سباك محترف، أعمل وفق الطلب.. والعمل له مواسم ومتطلبات الأسرة كثيرة.. والتناقض حقيقى وموجود.. وزوجتى أو ابنى أو ابنتى تعاني من مرض ما ومتطلبات الحياة كثيرة.. وليس هناك عمل يكفى.. على إذن ألا أعبا بلى منهم بل أن أشتبك فى عمل وعملين وثلاثة وأربعة، إذ على أن أجمع أكبر عدد من الأعمال.. وأصحاب هذه الأعمال سيتفهمون.. فمعظمهم يعانون بما أعانى منه.. هم يعرفون وقع الضغط المادى.. هم يعرفون..

يمكننا - من حيث المبدأ - أن نخيل عدداً كبيراً من تشكلات هذا السرد الكبير تتحله معظم الأماكن الحضارية المعاصرة فى مصر أياً ما كان وضعها أو مكانتها الاجتماعية المدعة، وجميعها يقود إلى انسراب هذا السرد الكبير وتغلغله ورسوخه فى الوعى الحضارى المعاصر وعمله على فصل ذلك الوعى عن ذاته أو عن أهدافه الكلية العامة، وانغلاقه عليها وبأورته فيها ودخضه لقيم الغائية الاجتماعية المهدفة؛ كالإخلاص فى العمل أو الصدق فى تبنى أهداف المؤسسة التى يعمل الفرد من خلالها، كالتعامل الخدمى المبني على أجمديات الأمانة والعدالة والفخر بالعمل المنجز والدقة والرصانة؛ تلك الأجمديات التى يرفضها ذلك الوعى المنقسم على ذاته المتباور فيها بوصفها (غير عملية؟) بل بوصفها تعبيراً عن علم نضج أو رومانسية التفاعل الحضارى المقترح، فتصير تلك الأجمديات

مجرد صور وهمية واهمة هي جزء في فعله السردي الأسطوري يحاول بها نفسها استجلاب مشروعيته في دحضها وتأييدها وتثبيت نفيها ورفضها ولا عمليتها المدعة.

وبدلاً من أن نفترض على سبيل الجدل مثلاً ما قد يقرب أو يبعد عما نشير إليه، لنتخذ مثلاً واقعياً كان قد قصه لي صديقي الناقد أيمن بكر في زيارتي المؤخرة لمصر في العلم السابق؛ هو عبارة عن حوار قصير دار بين سائق إحدى الحافلات الركابية الصغيرة ومساعدته وركاب الحافلة أثناء حركتها: (أشار مساعد السائق إلى أحد الركاب المنتظرين في أفق النظر لإرتداد مثل هذه الحافلة قائلاً للسائق: "هناك خمسة وثلاثون قرشاً واقفين على حافة الطريق في انتظار من يلتقطهم" فأومأ السائق له بالإيجاب وابتسم كافة ركاب الحافلة ابتسامات لاحظ فيها صديقي درجة من التمتع أو التسلية أصابهم بها تعبير مساعد السائق). ولنا أن نحلل هذه المقولة من منظور بلاغي ونكتشف ما فيها من صفات جمالية لغوية، أو من صفات جمالية شكلية كالتكثيف مثلاً أو التصويرية أو غيرها، ولكن ما يهمنا هنا هو أبعادها الجمالية السياسية أو ترميزها لحالة السرد الكبير الذي وصفناه عاليه: سرد التهائم بالحالة الاقتصادية.

مساعد السائق لم ير أية غضاصة أو غصة في اخضرار إنسان بكامله في خمسة وثلاثين قرشاً هي أجرة توصيله إلى المكان الذي يريد؛ إذ بإشارته تلك للسائق هو يستخدم شفرة السرد الاقتصادي الكبير التي يفهمها هذا السائق بالضرورة بوصفها معبرة عما يمثل ذلك الراكب له (الخمسـة وثلاثون قرشاً). يستخدم المساعد هذه الشفرة من جهتين، وأولاهما: هي جهة تعريفها لمكانه الحضري داخل أفعال وظيفته كمساعد سائق: فالراكب لا يمثل له أيضاً سوى هذه القروش التي هي جل ما يُعرِّفه به، وثانيتهما: هي جهة تعبيرها عن السرد الاقتصادي الانهزامي الكبير الذي يبرر له عند الجماعة تعريفه لمكانه الحضري وأفعاله وفق هذا التعريف. السائق ومساعدته

كلاهما إذا يشتركان في موضوعة الراكب وفق سرديّة الانهزام
الاقتصادي الكبيرة؛ أي وفق وعيها الحضاريّ السردى؛ كحدث لا
تعدو قيمته قيمة اشتراكه بفعل الركوب في الوفاء بموجب جدل ذلك
السردح ألا وهو القيمة المالية. فينتفى بذلك هدف الركوب ألا وهو
اعتبار المكان الموصل إليه وطريقة التوصيل جزءاً من الفعل
الحضاريّ الذي يدفع الراكب ثمنه، ويتنفى أيضاً فعل التوصيل الذي
هو هدف كل من السائق والمساعد ذلك أن قيمة الراكب الحقيقية
هي في (ثمنه؟) أي في القيمة المالية لا في قيمة إنجاز مهمة التوصيل
الحضارية ببعديهما المالى والأخلاقي، وعليه ينفصل الفعل الحضاري
عن الهدف الذى من أجله أدعى الفعل: التوصيل = الفعل
الحضاري، الهدف = تقديم الخدمة نفسها؛ خدمة التوصيل. فيصير
الفعل الحضاريّ خادماً لسرده الكبير ولسرديّة وعيه، يعمل وفق
انفصال ذلك الوعي عن أهدافه الحضارية التى يدعى محالته الوفاء
بها؛ فينتهى به الأمر إلى العمل وفق انغلاقه على ذاته وبأورته فى
سرديتها وسردياتها الكبرى.

والقصة على ذلك لم تنته بعد؛ فالركاب الذين ابتسموا فى
بشاشة دعية؛ لهم دورهم المهم فى فعل القول ذاته، وفى التكوين
السردى العلم لهذا الحوار الشيق. ذلك أن مساعد السائق يبرى (ربما
يشكل غير واضح تماماً) أن مقولته تلك (سيذهب) مجموع الركاب
أصداً؛ (هم يعرفون الضغط الاقتصادي الذى يعانیه؟) هم -
بعبارة أخرى- مسكونون بنفس السرديّة الاقتصاديّة الانهزامية الكبير
الذى يسكنه، ومن ثم سيقومون بدورهم (المتوقع منهم) فى عملية
من التقمص العاطفى يتخذون فيها دور مساعد السائق نفسه؛
فيبررون له مقولته، ويتوقعون على هذا الأساس بالمثل أن يبرر لهم
غيرهم أفعالهم الحضارية ومقولاتهم فى أماكنهم الحضارية المختلفة
السائق ومساعدته يعرفون ذواتهم الحضارية أو الجانب النفسى منه
وفق مثل تلك التعبيرات، ويتوقعون أن تُبرر أفعالهم أو تمنح لها

المشروعية الكافية في الوجود من وعى المجتمع الحضارى الذى يمثله فى ذلك المثال مجموع الركاب. ومن نفس المنطلق، وبتفس المنطق، يقدم الركاب ذلك التبرير وتلك المشروعية ويتوقعونها بدورهم فى أماكنهم الحضارية المختلفة؛ فالشقرة - شقرة الاستقبال والتدال التى تحفز فى الوعي استدعاه لذلك السرد الكبير؛ هى شقرة واحدة لدى كل أطراف هذا السرد (الركاب، والسائق، ومساعدته) تشى بتقدير تغفل هذا السرد التهازى الاقتصادى الكبير فى وعيهم الحضارى جميعاً

وليست تلك الأمثلة وحدها هى ما نعر عن وجود مثل هذه السرديات الكبيرة، بل تتبلى هذه السرديات الشعورية أو العاطفية - خاصة السردان الذان أوضحنهما عاليه - فى معظم تباديات الوعي الحضارى المعاصر. ولتتخذ من الشعر مثالين توضيحيين يمثل كل منهما واحداً من تلك السرد فتأمل معاً هذا الجزء من قصيدة أم دنقل (رباب) فى ديوانه (تعليق على ما حدث) (1970).

جلستنا الأولى، وعيننا الشيتان بالفضول..

تمتشان من بداية التحديث،

وابتسامة خجول..

فى شفتيك العنيتين، وارتباكنا يحلول..

فى لحظات الصمت والظلم.

نقرب فوق مسند المقعد

قلت ما يقال عن رداة الطقس،

تسمرت عيناى فى استدارة الياقة..

فى معطئك الجميل.

وكان صوتك المنى يتحسس انطروق فى شرايينى،

ويمسح الصدا.

وكنت ألوى فى رباط عنقى،

أريت نلهر قللى،

أمسح خيط العرق الضئيل.

أبصر: شرخاً فى زجاج الباب.

لوى الزخرف المنفوش فى معارنى الموائد،

الورد.. وهى تتحنى فى الكوب..

شفها النبول.

ليلتها . ميناك هاتان الميقتان بالفضول
طاردتني لحظه بلحظة ..
في دوران السلم الطويل
وفي سريري ظللتا تفنيان اخر الليل
وحين ضاق الصدر بالحنين .. وامتلأ
رفرفتا حولي
فقلت .. قلت لهما كل الذي أردت أن أقول ..

♦ ♦ ♦

(.. كنا جارين طويلاً
وخليج عيون خضر ترسو فيه
أشعة الشوق
قلبي ما كاد يشب عن الطوق
حتى أبحر في عينيها الواسعتين
برجلته الأولى
لكني أشهدا . الليلة . تنكئ عليه ..
كما كانت تنكئ علي
يشبك في إصبعها خاتمه الذهبي
وتمر على جبهته بأناملها الرخصة .

.....

هل تهجرني الأحزان ؟
وأنا أشهد فانتني تستدفي .
في أحضان القرصان) .
ألمح وجهك المضيء .. يا رباب
في مستطيل النور عندما يشع ..
في انفراج الباب
في وهج اللفافة الأخيرة
في لمعة المنافض المروقة
في لمسات اللوحة المعلقة
في دورة الفراش في السقف ،
وفي انغلاق الكتاب .
في ذوبان الثلج في الأكواب ،
في رنة الملاعق الصغيرة
في صمته المذيع برهة قصيرة
في ثنيات الظل في الثياب
في غيش النوافذ الصامت
بعد أن ينقطع الضباب .

♦ ♦ ♦

(.. بالريح المقهورة

بالأمكنة المهجورة
يسنى الحب الغارب
بالقهر الشاحب
وباعوامى الستة عشر
وبخصلة شعر:
أقسم ألا يسقط قلبي في..
شرك الذهب الأسود.
ألا أفتح - يوماً - هذا الباب الموصد³²

ليس الغرض من إدراج هذه القصيدة كمثال هو اختصارها كلها في تمثيلها للسرد الكبير الذى أطلقنا عليها سابقاً اسم الشهادة بالحب أو الانتحار الضمنى بالحب، إذ إنها - أى هذه القصيدة - كغيرها فى الشعر المصرى الحديث ملوثة بمستويات الترميز والمغزى حتى ليصير عمل تأويلها - كما أوضح الفصل الأول - هو بالضرورة فعل مُختصر ومُحدّد لا موسّع أو مُوضّع لإمكاناتها الدلالية والجمالية. وليس غرضنا أيضاً أن نوضح مدى تلاعب القصيدة بذلك السرد الأكبر أو مدى وعيها باستخدامه، إذ إن ذلك سيؤول بنا ضرورة لشكل من أشكال التحوّل التأويلي يحاول تتبع حركة الفكر فيها وعلاقته بقدر استقرائية الدلالة فى مناطقها ومستوياتها الجمالية المختلفة مما يبعد بنا عن هدفنا من استلواجها كمثال على هذا السرد

إلا إنه - وكما أروضح الفصل الأول أيضاً - قد لا يمكن لأى تعامل نصي أن يخلو خلوّاً كاملاً من أية شبهة تأويلية، أو ينسلخ انسلاخاً تاماً من قدر ما من الإسقاط النفسى والشعورى يستلزمه وحيدته داخل اللغة، التى هى اتفاق اجتماعى وحدث فردى فى آن واحد. على الأقل من حيث المبدأ، يحاول استنراجنا لهذه الأمثلة

32 أمل دنقل (رواي) (1970): قر: أمل دنقل: الأعمال الشعرية، (القاهرة: مكتبة مديول، عام الإصدار غير مذكور) ص 277 - 281.

البعد عن الرؤى التأويلية البنائية التي حاول تلخيصها الفصل السابق لنجاهلها فردية التلقى وخصوصية الاستقبال، واقتراضها وجود معالم كلية شاملة تتبعها كل النصوص وكافة القرارات، وتتبعها لمبادئ البنية الشمولية والواحدية والإطلاقية التي تسعى لخدمتها؛ فتبعد بها عن موضوعها الذي أنشئت من أجله وهدفها الذي وجدت لخدمته.

ومن هذا المنطلق يُظهر هذا الجزء من القصيدة وجود ذلك السرد الكبير الذي يعمل من خلال تحويل العلاقة العاطفية إلى أسطورة يرفع بها أطرافها إلى مراتب البطولة الأسطورية التي يراها مثالا للإنسانية وشكلاً (أسمى؟) لها. وبذلك تعمل آلياته - كما ذكرنا آنفاً - على تعميق قدر (تعذب أبطال) العلاقة عند المتلقى (الضمير الأول في نص القصيدة كما يبين في أفعال من مثل: (ألمح) و(تهجرني)، وفي أسماء من مثل: (قلبي)، (أصبعها))، وتعميق قدر تعشقهم؛ مما يظهر لنا في المقطع البائي بـ (ألمح وجهك المضئ.. يا رباب) وحتى (بعد أن ينقشع الضباب)، وفي المقطع البائي بـ (أريت ظهري قلبي) وحتى (شفها اللبول). ومن ثم يصل ذلك التعميق إلى أبعاد ميتافيزيقية لا تشي أو تتضمن درجة يمكن التعرف عليها من التجاور لموضوعية ما في وعي المتلقى الحضاري حتى يقرب للمتلقي مدى التصاق هوية أطراف العلاقة بأفكار البطولة الإنسانية الأسطورية التي يطرحها السرد العاطفي الكبير ذلك. وليس من الصعب أن نلاحظ أن هذا التعميق لا يحاول طرح حلول لإنجاز العلاقة، بل على العكس من ذلك تماماً يفترض توقع فشلها من المنطلق فيلخصه كله في سطور قلائل لا تتكرر. (يشبك في أصبعها خاتمه الذهبي - وتمر على جبهته بأناملها الرخصة).

من ذلك المنطلق بالتحديد؛ يمثل هذا المقطع من القصيدة وجود السرد العاطفي الكبير في غيلة قرائه وقرينة وعيهم الحضاري؛ فالقصيدة لم تش في أي من أجزائها - رمزاً أو تضميناً - بأهمية ما،

يمكن أن تستوعب، لأسباب ذلك الفشل أو ظروفه. ذلك أن القصيدة تعمل وفق آليات ذلك السرد الذى لا يركز على العلاقة بوصفها حدثاً موضوعياً له جدله الذى يمكن نقضه أو نقده، وحجمه المادى الذى يمكن تعريقه والوصول لحل فيه؛ بل على العلاقة بوصفها أسطورة ضخمة أو شكلاً قصصياً لسرد عاطفى كبير يعرف شخوصه ببطولة إنسانية وعاطفية متفردة عند الجماعة، ويلفظهم من مدارات إنسانيتهم (العادية؟) ليصل بهم إلى إنسانية تقرب من حدود التأله الصوفى. هى شئ من قبيل حدود التخيل. مما يودى بالتلقى المتخصص، أو الذى يحل فى هذا الدور البطولى؛ للاعتراف بها ومنحها - وفق مدى استقرار هذا السرد بوعيه الحضارى - المشروعية الكالية فى الادعاء بالتفوق والرفعة. إذ بمنحه تلك المشروعية، يسعى المتلقى نفسه لهذا الدور ويطمح للتعرف بذلك التفرد وتلك الأسطورة التى تستنفرها عنده الذات النصية وتتوقعها تلك الذات فيه، بل وتلاعبها عنده سلباً أو إيجاباً. ويتمثل لنا هذا التعريف للذات النصية الذى من شأنه أن يكون مقياس أحكام هذه الذات الإنسانية والجمالية، وصلى لأحكام المتلقى الذى يمنحها مشروعيتها فى الوجود فى القسَم البطولى المنكسر الذى ينتهى به هذه المقطع من القصيدة (..) بالريح المقهورة... ألا أفتح يوماً هذا الباب الموصل).

وليس ذلك كالقول بأنه لا قيمة تترجى فى اعتبار العلاقة العاطفية علاقة ذات قيمة إنسانية لها مغزى، أو فى اعتبارها معبرة عن معانٍ إنسانية ذات أهمية كبيرة شعورياً ونفسياً؛ حضارياً أو عقلياً، أو جميعهم معاً. فتاريخ الأدب العالمى كله يردحم بمثل هذه الاعتبارات التى لم تكن كلها معبرة عن سرديات كبرى من ذلك النوع العاطفى سكنت الوعى الحضارى منذ ابتداء الكتابة الأدبية؟ أن نسيئ فهم ذلك هو أن نسيئ فهم أبجديات القارق بين افتراض الثبات والبحث عنه، أو بين الاعتراف بديمومة التغير والتنوع فى الفعل الحضارى وفى طرائق تشكل وعيه، والتكوين أو التشكل الوعى وفق هذا

الاعتراف وما يمليه من مرونة ومفارقة وأسس متحركة. فلسنا إذ نقدم ذلك بوصفه مردًا كبيرًا يسكن الوعي الحضارى المعاصر فى مصر فيعبر عن سرديته أو تشكله وفق مبادئ سرديّة أدت لانفصاله وترمله ورفضه الانعكاس على ذاته؛ لسنا بذلك نعنّى تلك المعانى الإنسانية العامة أو صفاتها الجمالية أو قيمها الوجودية الخالصة، بل نعنّى سياسات ترتبها وتعرّفها وتشكلها وفق مبادئ خاصة بالوعي الحضارى المصرى المعاصر وحده ومتفردة فيه؛ هى مبادئ السردية التى وصفناها آنفًا.

والقضية - على أى حال - لا تبدو خاصة بعمومية مجموعة من المبادئ أو المعانى الإنسانية العامة وعلاقة ذلك بخصوصية تلك المبادئ فى الوعي الحضارى لجماعة إنسانية معينة بالقدر الذى تختص فيه بإشكاليات رفض هذه الجماعة منطق ديمومة المراجعة الانعكاسية على الذات كمنطق أساس فى فعلها الحضارى وتشكلات وعيه. إذ ليس من قبيل المصادفة وحدها أن إعلاننا الرسمى لا يزال مُصرًا على تقديم توجه نقدى وعلمى وفنى بعينه دون باقى التوجهات، وتفسير أختلاتى وقيمي وجمالى معين دون باقى التفسيرات، بل ووجه وصفات ومعالج اجتماعية وثقافية بعينها دون باقى الوجوه والصفات والمعالج. فالقضية إذاً - بذلك التعريف - تختص بقيمة ما يسميه جورج هابرماس: (الأمان الوجودى) Existential Security (مشروع الحدائثية ص 161)، أو الإصرار على البحث عنه فى كل طبيعة تغيرية أو ديمومة نوعية أيًا ما كان الثمن، وأيّا ما كان قدر هذه التغيرية أو التنوعية وملتى تغلفها فى كنه الأشياء. ذلك (الأمان الوجودى) الذى يستمله الفرد من وضوح مدعى يلصقه بمجموعة من المبادئ والصفات والمقاييس الثابتة - أيّا ما كانت درجة تعقدها - فيستمد من ثبوتها ومنطقيتها وتنغمها الظاهر على السطح تعريفًا هويته وتبريرًا لمكانه الحضارى وأفعاله فيه، ومشروعية لأحكامه السياسية والأخلاقية. ذلك (الأمان الوجودى) الذى يمثل البحث عنه

أو اللهاث وراءه قاعلةً لـ (سردية) الوعي المعاصر عنده، وحافر هذه السردية الأول، وعنوان تمثلها وبقائها وقدرتها على بلورة وضَبِّ الواقع في قوالب جاهزة واضحة ملموسة تحقق له ضماناً وجودياً يركز عليه وأمناً معرفياً يرتاح له ويثبت فيه. ذلك الأدان الوجودى الذى هو - باختصار- صورة (النيجاتييف) لدوافع (البنية) وأحلام (سردية) الوعي المعاصر في حضارتنا الحالية، بنفس القدر الذى يمثل به خلفية العقل الحضارى المعاصر الأولى، والحاجز بينه وبين قدرته النقدية والفلسفية على اقتحام الذات ونحطى جدرانها الأمنية والسلطوية.

إلا إننا سنتناش ذلك بتفصيل أكبر في الفصل الأخير من هذه الدراسة. ويبقى علينا الآن أن نمثل على السردية العاطفية الكبرى الثانية التى أطلقنا عليها اسم (التهازيم بالوضع الاقتصادى) فلنتأمل على سبيل المثال هذا المقطع من قصيدة أمل دنقل (رسوم فى بهو عربى) من ديوانه (العهد الآتى) (1975):

(خاتمة)

آه... من يوقف فى رأسى الطواحين؟
ومن ينزع من قلبى السكاكين؟
ومن يقتل أطفالى المساكين؟
لثلاث.. يكبروا فى الشقق المفروشة الحمراء..
خدائين..
مأبوسين..
قوادين..
من يقتل أطفالى المساكين؟
لكيلا يصبحوا.. فى الفد.. شحاذين..
يستجدون أصحاب الدكاكين..
وأبواب المرائب..
يبيعون.. لسيارات أصحاب الملايين... الرياحين

وفى (المثرو) يبيعون الدبابيس و(يس)³³

يقول الشاعر الأمريكى رون سليمان فى كتابه The New Sentence الجملة الجديدة (1977):

إن الرسائل الأيديولوجية الأساسية لشعر لا تكمن فى محتواه المباشر، بالرغم من احتمال كونه محتوى سياسياً عميقاً، ولكن فى المنهج العقلى نحو الاستقبال الذى يطالب الشعريه القارئ. فمثل هذا المنهج الاستقبالى هو ما يحمله القارئ معه تباهاً. هو ذلك المنهج الذى يشكل قاعدة استجاباته نحو معلومات أخرى ليست بالضرورة أدبية، فى النص. ولكن فيما يتجاوز القصيدة أيضاً.. فى العالم³⁴.

من هذا المنطلق يقدم هذا الجزء من القصيدة: من جهة أولى استعطافاً مباشراً لسردية التهازم بالوضع الاقتصادى فى وعى المتلقى فى مجتمعه. ومن جهة ثانية ترسيخاً لها بتأكيده لنفس نوع منهج الاستقبال والإنتاج الحضارى (للمعلومات) التى يعضده مثل ذلك السرد فتجد على سبيل المثال تعبيرات مثل (خدامين، مأبوين، قوادين، شحاذين) تستخدمها القصيدة للإشارة إلى نوع السرد الكبير الموظيف؛ هى تذكرة للقراء بألوان التعذيب بالفقر التى تشكل أحد أركان قصة التهازم الاقتصادى فى وعى الجماعة الحضارى وتستخدمها أيضاً كتفسير مخصوص أو إعادة جدولة (أو تعميق؟) لنفس الرؤية التى يطرحها ذلك السرد أى العلاقة المباشرة بين

33 أمل دنفر (رسوم فى بهو عربى) (1975) السابق ص 389.

34 Ron Silliman, The New Sentence, (New York: Roof, 1977), P.31.

النص الإنجليزى لهذه الترجمة هو:

The primary ideological message of poetry lies not in its explicit content, political though that may be, but in the attitude toward reception it demands of the reader. It is this "attitude toward information", which is carried forward by the recipient. It is this attitude which forms the basis for the response to other information, not necessarily literary, in the text, and beyond the poem, in the world

الضغط الاقتصادى واحتمال أن يتحول الفرد أو (أطفاله؟) إلى نوادين وشحاذين، بافتراض أن مثل هذه العلاقة هى علاقة ثنائية الأبعاد من قبل (إم.أ. أو.) لا ثالث لهما، الفقر يساوى احتمال الشحاذة أو القوادة لا غيره، والشحاذة أو القوادة هما تابعان من الفقر وحله لا من عوامل نفسية إجرامية مثلاً، أو من فلسفات خاصة بأصحاب تلك الأفعال أو غير ذلك

فيكون التوجه الذى تطالب به القصيدة القراء هو توجه لا ينحلى (منهج الاستقبال) ذلك المنهج الذى تفترضه آليات سردياته الكبرى - فى هذه الحالة سرديّة التهائم بالوضع الاقتصادى - بل يعضده ويستحدم سطوته فى الوعى الحضارى المعاصر لتعميق رموزها وإثقال مؤثراتها الجمالية أو السياسية والشعورية معاً. على سبيل المثال تطرح القصيدة فكرة (موت الأطفال) بوصفها الجانب الآخر المضاد لفهر الوضع الاقتصادى، فتمركز هذه الفكرة - ليس فقط بذكرها أكثر من مرة - ولكن بموضعيتها كنوع من أنواع الحل الأخير، أو الاستنتاج المنطقى الوحيد الذى لا يمكن لغيره أن يعقل وفق المنطق المقدم. وبذلك تتخذ هذه الفكرة - فى موضع التلقى - شكلاً من أشكال اللزوة التى تمثل (درامية) حبكة سرد التهائم ذاك ومن ثم تعضده وتستخدمه فى ذات الوقت لتعميق ما تعنيه برمز (الأطفال) على المستويين التأويلى والنص الكتابى معاً.

وربما يمكننا القول - من ذلك المنطلق - أنه فى معظم الأعمال الإبداعية التى قد تلمح فى وعيها الفنى وقع مثل تلك السرود الكبرى. تقدم تفاعلاً مردوجاً معها فمن جهة أولى تقدم مثل تلك الأعمال هذه السرود (بطريقة مخصوصة) كما يقول عبدالقاهر الجرجاني³⁵؛ أى تقدم تأويلها الخاص وتعميقها لما اختارته من

35 عبد قاهر الجرجاني دلائل الإعجاز ، (القاهرة: مكتبة الخانجي، الطبعة الثانية، 1989).

مفردات تلك السرديات، وهو الأمر الذى يضمن - فى نفس الوقت - تعرف وعى الجماعة - على الأقل من حيث المبدأ - على هذه المفردات لديه، مستدعيًا من جانبه سرودها الكبرى.

ومن جهة ثانية توظف تلك الأعمال هذه السرود لتعميق رموزها ومفرداتها البلاغية والنصية الرؤيوية الخاصة بها، ومن ثم تعمل - أى تلك الأعمال - بصورة (تمثل) هذه السرديات، ويمنطق لا يتحدى - خاصة من حيث المبدأ - منطق الاستقبال والإنتاج الحضارى الذى تفرضه تلك السرديات. أو - بعبارة أخرى - ربما يمكن وصف تلك الأعمال بأنها تمجد للمجتمع وقيمه السائلة (أو الرسمية) من حيث المحتوى (إذا أمكننا استخدام هذا التعبير) وتكريس له من حيث استخدامهما سردية وعيه الحضارى التى أفرزت تلك القيم؛ فتكون نقدًا لوعى المجتمع من حيث الظاهر فيه من ترهلات وانقسامات، وترسيخًا لهذا الوعى من حيث توظيفها لنفس ألياته فى إضفاء المشروعية على نفسها، فهى بذلك أعمال تحاول طرح واقع مختلف تنتهى بطرح اختلافها الواقعى الفردى اللغوى من حيث التعبير، ممثلة بذلك لنفس نوع الأليات الإدراكية والمعرفية القابعة فى البنية الوعية لنفس المجتمع الذى تحاول تلك الأعمال - بفعلها ذلك - أن تنقله أو تحلله.

3- السرود الثقافية الكبرى

لو كان الوجه الإدراكى للوعى الحضارى المعاصر - أو ما أسمته هذه الدراسة الوعى الثقافى - يستتبع وجوده وجود عدد غير قليل من آليات العلاقة المعرفية بالعالم وبالمجتمع كالترجمة Translation (معناها الواسع)، والتمثيل Representation، والتصور Conception، وإعادة الإنتاج Reproduction أو الممارسة Praxis والتأويل Interpretation والموضوعة Positioning والتعبير أو التقديم Presentation، وإعادة التعريف Re-definition وغيرها مما يمكن للقارئ أن يكون قد استنتج من مناقشتنا السابقة للسرود

العاطفية الكبرى؛ فهل يمكن من حيث المبدأ تحديد وصف بعينه يُعرفُ بمجمل عمليات ذلك الوعي وتفاعلاته؟ أم لا؟ أم لا يكون مثل ذلك التعريف نفسه - أيا كان قدر مؤقتته أو صحته - شكلاً من أشكال تلك السردية التي يصف هو نفسه بها ذلك الوعي، وتبدى ظاهراً لأحد أهم آليات تشكيلها البنائي (الوحدوية)، وصورها التفاعلية: (الاتساق الشكلي) وعملها على تسوية أو تجاهل التناقضات العميقة في الأشياء والمعاني والصفات؟ ألن يكون مثل ذلك التعريف نفسه مجرد شكل آخر - ربما أكثر سردية - من تلك السردية التي يحاول تحديدها وفتح الباب أمام مواجهتها؟

على السطح، يبدو أمر تعريف الوعي الثقافي والحضارى العام وفق مجموعة من الصفات الفكرية والإدراكية كالسردية أو التشبيهية - التي ستناقشها الصفحات القادمة - أمراً موشياً بنفسه نوع الجمعية Totalization أو الكلية التي رفض ذلك التعريف نفسه أطروحاتها - كما أوضح الفصل السابق - بوصفها أسطورية تعمل على فصل الوعي عن ذاته وإبعاده عن أهدافه الحضارية والاجتماعية العامة. إذ إن مثل ذلك التعريف من شأنه أن يوهم - خاصة مثل ذلك الوعي السردى - بأنه مثله يبحث عن كل مكتمل وثابت، وأضر كاملته ونهائية، إن لم يكن كذلك فمن شأن هذا الوعي ذاته أن يبحث له عن هذا الكل وتلك الأطر فيحشره فيها حشراً حتى يستطيع التعامل معه بالرفض أو القبول. إذ إن طبيعة هذا الوعي السردية - كما أشرنا آنفاً - لا يمكنها التعامل إلا مع كل متسق شكلي ومنسجم صوري؛ لا يمكنها التعامل إلا مع ما يتفق وآلياتها نى الإدراك والإفراز التي تتخذ من العالم والتاريخ سلاسل متصلة تستمته من الأشياء والأحداث ليس بينها وفي تكوينها تناقضات أو فجوات، أو لا انسجامية تشكلية أساسية هي قلب تفاعلها الإنسانى ووجودها الحضارى، بل هي أشياء وأحداث ذات صفات جوهرية ثابتة فيها ومتسقة بالضرورة مع غيرها على مدى الزمن ولها طابع ذات أنظمة

جدلية مترابطة ودينامية ومتفاعلة وفق قوانين وقواعد راسخة ومنظمة ومتسقة اتساقاً كوتياً شاملاً.

مثل هذه الأسئلة تقود بدورها إلى أسئلة أكثر عمومية وتشابكاً هل يستطيع الفكر بصورة عامة أن يُعرّف شكلاً جدلياً ما، دون أن ينورط هو نفسه فيه؟ هل يمكنه وفق أى من آلياته ومناهجه أن ينحري تعريفاً دقيقاً لحالة وعيية ما، دون الانزلاق داخلها والعمل بموجب قوانينها الداخلية التى يحاول بتعريفه ذلك أن يمنحها شكلاً موضوعياً يسهل للوعى التعرف عليها ومن ثم مقاومة عواقبها والعمل على الحد من وجودها؟ هل يقلر الفكر عامة على تحاوز (جهازه) المعرفى كما يقول الناقد الإنجليزى نيكولاس زبرج³⁶؟ أم أنه قد قُبِر عليه أن يكون جزءاً مما يحاول نقده أو نقضه؟

أما تحت السطح، فتبدو هذه القضية ذات أبعاد أكثر تعقيداً وإشكالية مما تشى به مثل هذه التساؤلات. تقول الناقلة والمنظرة الحضارية الكندية لندا هاتشن فى كتابها (معالم ما بعد الحداثة) (198٤):

تدرك معظم نظريات ما بعد الحداثة مثل هذا التعارض الظاهر أو هذه المارقة. فروتى، ويوديلار، وفوكو، وليوتار وغيرهم يشيرون إلى أن أى معرفة لا يمكنها أن تهرب هروياً كاملاً من نوع من أنواع التسوية مع سرد تحتى ما، مع الأساطير التى تجعل من ادعاء (الحقيقة). أياً ما كانت درجة مؤقتيتها. أمراً محتملاً. إلا أن ما يضيفونه، على الرغم من ذلك - هو أنه ليس هناك سرد - كبير حتمى أو طبيعى - ليس هناك تنابعية تنرجية طبيعية. بل هناك فقط ما نصصحه نحن. إن مثل هذا النوع من التساؤل المصمّن لدائه هو ما

36 Nicholas Zuregg, *The Parameters of Postmodernism*, (London: Routledge, 1993), P.4.

- Linda Hutcheon, *A politics of postmodernism: History, Theory, Fiction*, (New York & London: Routledge, 1988), P.13.

يسمح لتفسير ما بعد الحداثة أن يقاوم ويتحدى السرود التي
بمترض لنفسها وجوداً أعلى دون أن يصير هو نفسه بالضرورة
مدعياً لثل هذه المكانة³⁷.

ونقول في كتابها (سياسات ما بعد الحداثة) (1989):

«و ليست نظريات دريدا ولكتار وفوكو وغيرهم،
بشكل واقعي تماماً، مشتبكة فيما يحاول منطقتها دانه أن
يفككه أو يقاومه. أليس ثمة (مركز) حتى لأكثر هذه
النظريات لا مركزية؟ همادا إذن نسمى (السلطة) عند فوكو،
(الكتابة) عند دريدا، و(الطبقة) عند الماركسية؟ إن كل من
هذه النظريات أو الرؤى النظرية يمكن أن ترى بوصفها
متورطة. بشكل عميق وعلى دراية تامة منها بذلك هي فكرة
(المركز) التي تحاول تدميرها³⁸.

يجيب هذان المقتبسان على الأسئلة التي ذكرناها أعلاه من
جهتين اثنتين؛

أولاهما: يختص: بنطاق الافتراضات الأساسية التي تدعى عليها
هذا الأسئلة مشروعيتها التساوية من الأصل.
وثانيتهما: تختص: بإحدى أفكار فلسفة ما بعد الحداثة في
الغرب المعاصر وهي النقد بالتضمين أو المقاومة بالاعتراف لا
بالتناقض أو ادخل التضاد التام.

37 انقطع الترجمة هو:

Most postmodern theory, however, realizes this paradox or contradiction. For, Foucault, Lyotard, and others seem to imply that any knowledge cannot escape complicity with some meta narrative, with the fictions that render possible any claim to "truth", however provisional. What they add however, is that no narrative can be a natural "master" - there are no natural hierarchies, there are only those we construct. It is this kind of self-implicating questioning that should allow postmodernist theorizing to challenge narratives that do presume to "master" status, without necessarily accusing that status for itself.

38 Linda Hutcheon, The Politics of postmodernism, (New York & London: Routledge, 1989) P.14.

من الجهة الأولى، يبدو هذان المقتبسان علماً من العوامل السردية البنيوية Structuralist التي تحث على افتراضات هذه الأسئلة الأساسية. فالسؤال عما إذا كان وصف ما أو تعريف ما هو (داخل) أو (خارج) منطق نقده ووصفه هو سؤال يفترض وجود حالات ثابتة في هذا الوصف وذلك المنطق - أو يدركهما على هذا الأساس - فيمكن وضعهما في سياق تضادى متقابل من مثل (إما... أو) لا ثالث لهما. تلك التضادات المتقابلة أو المزدوجة Binary Oppositions هي التي وصفها الفصل الأول بأنها أحد أهم أشكال البنية وأكثرها سعياً للاكتمال والشمول والإطلاق. وهي إذ تفعل ذلك - أى هذه الأسئلة - تفعله مدعومة بتشكيل وعيها السردى الذى لا يرى العلاقات بين الأشياء إلا في صور منسقة متزنة، ضدية أو تابعة متبقة إحداها عن الأخرى في تواصل منطقى مفترض يحو ما قد يكون في طبائعها من مفارقات اختلافية أو ما يسميه ليوتار ³⁹Differend المتخالف المفارقة الذى لا يمكن تعريفه وفق علاقات ضدية أو تابعة، بل فقط وفق وجوده ذى المقاييس الخاصة به التى ليس من شأنها بالضرورة أن تنسجم أو تتعارض مع مثيلاتها فى غيره أو مع غيرها فى مثيله. ومن ثم، تفترض هذه التساؤلات حالات (نقية) فى لحظات تاريخية معينة يمكن وصفها وتثبيتها - إجرائياً على الأقل - فى الأشياء، متجاهلة بذلك عواقب هذا التثبيت الترسخية والتكريرية، وهو الافتراض الذى يشي بسردية الوعي التابعة منه مثل هذه الأسئلة، ويشير فى نفس الوقت إلى قدرة هذه السردية على التسلل خلف بداهات مدعية فيما يمكن أن يظهر لأول وهلة وكأنه صالح للتأمل والافتراض.

39 Jean-Francois Lyotard, *The differend: Phrases in Dispute*, George Den Abeele (trans.), (Manchester university Press, 1988) P.81.

أما من الجهة الثانية فيطرح هذان المقتبسان فكرة ما بعد حداثة مبدئية تشير إلى أن فعل تحليل، ومن ثم مقاومة، عواقب حالة فكرية ما (أو وعية ما في سياقنا هذا) تبدأ لا من ابتكار بديل لها مضاد على طول الخط، ولا من مناهضتها بفكر معاكس لها حرفاً بحرف (أو هكذا يصير مثل هذا الفكر على إيهامنا)، بل بتضمين معطياتها ذاتها والاعتراف العملي بما قد يكون لها من نفع جزئي بشرط أن يتزامن ذلك الاعتراف والتضمين مع إيقاف شبه كامل لادعاءاتها بـ (الطبيعية) كما أشارت هاتشن، أو بالبداية الأولى كما أشار الفصل السابق؛ أى بشرط تزامن ذلك مع مسائلة جذرية لأى ادعاه لها بـ (الحقيقة) أوب (الثبات النوعي) حتى ولو كان جزئياً، أو بالوجود الكلى الشامل حتى ولو كان مستمداً من أحكام الدوق. ذلك أن محاولة وضع فكر (مضاد؟) - إن كان بالإمكان وضع مثل هذا الفكر على المستوى النظري - لمثل هذه الحالة الوعية أو الفكرية يعنى فى حد ذاته بالضرورة اتباعاً لآليات منطقها التحتى ومتطلبات سردية وعيها الذى أنتجها، حتى يمكن لهذا الفكر ادعاه التضاد مرسماً بذلك ومؤكداً لهذه السردية وآلياتها لا ناقداً أو ناقضاً لها. ومن ثم يصير تناقضه المدعى تناقضاً سطحياً يعمق القشرة الفوقية، ويصير هو فى ذاته مجرد تكرار مؤكد - لا مقاوم - لسلطة تلك السردية التى استمدت منها بنياته السردية مشروعيته وقدرتها على تشكيل الوعى وقولبته ومن ثم فصله عن ذاته وأهدافه وموضوعه.

فالتضاد العلمى الذى تشير إليه هذه المقتبسات السابقة، والمقاومة الوعية الإيجابية لمثل هذا النوع من الوعى السردى لا تكمن أو يكمن فى امتساخ تطرفه ذاته فى صور مرآة عاكسة له. مثل ذلك الاقتراب من شأنه - فى أفضل الظروف - أن يستبدل نوعاً من قصر النظر ولوئاً من التطرف بآخرين مثلهما، بل إن المقاومة الفعلية العملية لمثل هذه السردية وسلطتها التشكيلية فى الوعى الحضارى المعاصر تكمن فى تحليل - وعند الضرورة تفتيت - المناهج

التحتية لهذه السردية - لا نفيها كاملة - من داخلها، ويفعل تصنيفها وإظهار نفعها الجزئي، على أن يكون ذلك مغلقاً بأسئلة جذرية تبنى ما بها من مناطق عممية وأفكار أسطورية وآليات تهويمية، وسبق تحت ما واکمته فوق ادعائها الكونية من طبقات كثيفة وكثيرة من القيم السلطوية، والمعاني الأسطورية، واللغة الشعورية الرومانسي، والتأصيل العاداتي، والمشروعية التاريخية التي من شأنها أن تمنع النظر وترهب البحث والتقيب.

ومن ثم تمثل هذه المقاومة في فعل موضوعة هذه السردية موضوعة تسمح بالتعرف عليها حال فعلها السلبي في الوعي الحضاري وإبان تشكيلها فيه؛ في فعل تغيير شكلها الذي ادعته لنفسها وصورتها التي اتخذتها في الأذهان، أي بإعادة تعريفها بوصفها مناهج وآليات وعيية غير كاملة - كما تدعى - وغير شاملة وغير طبيعية أو بديهية أو كلية أو نهائية وأنها لذلك - وعلى غير ما تدعيه لنفسها - ليست تعبيراً عن (الحقيقة؟) وليست أكثر حتمية أو ثبوتاً من غيرها الكثير؛ مما لا يدعى لنفسه مثل هذه القيم الأسطورية القدمة، أي باختصار تتمثل مثل هذه المقاومة في فعل تضمينها هذه السردية بطرائقها الفكرية بوصفها مؤقتة النفع، في دور سياقي خاص، ليست هي جل ما يمكن للوعي العمل به حضارياً أو نفسياً كما تريد إيهامنا.

إن ما تشير إليه هذه المقترحات إذا هي حالة من المقاومة الفلسفية بالاستيعاب لا بالنفي والإنكار، وهي على ذلك حالة لا تنترض للأسئله جواهر ثابتة أو طبائع عليا أو أشكالاً انسجامية تراصية كلية أو حالات نقية توجد فيها؛ ولا تفترض - في ذات الوقت ما هو عكس ذلك تماماً، بل تعمل من خلال اعترافها الضمني بهذه الافتراضات على استبدال المنطق البنائي السردى القديم الذى يرى

الأشياء من قبيل (إما.. أو) بمنطق جديد يراها في توجه يقول (نعم.. ولكن) - كما يشير المنظر الألماني خينرخ كلوتز⁴⁰ - وبذلك تناهض أشكالاتها الكلية وصفاتها الثبوتية، أى تعمل من خلال معرفتها الأساسية بضالة ما فى الواقع من واقع كى تضع تساؤلات جذرية عن كل ما هو جمعى أو جماعى يطمس أو يسفّه من أشكال التخلف والاختلاف المرجعى والفعلى، فى الأداء وفى الفكر والوعى الذى يسبقهما، دون أن تقدم ذلك بوصفها الهدف الكلى، ودوماً أن تقلل بالضرورة من قيمة ما تقاومة معرفياً أو حاليًا، ولكن فقط من قيمة ادعاءاته الكونية، فتقدم محاولاتها المعرفية والتحليلية وطرائقها الشكية أساساً محتملاً قد يشكل بدلاً ما.

القضية إذا ليست فى خروج الفكر والوعى (ثقافياً كان أو حضارياً عاماً) من أى شبهة سردية أو بنائية كما نوهمنا هذه التساؤلات، وكأنه إن ادعى ذلك يدعى لنفسه صفتى (النقله) و(الاكتمال النوعى) اللتين من شأنهما أن تردانه كاملاً إلى السردية والبنائية التى يحاول الانقلاط منها بادعائه ذلك النقله وهذا الاكتمال من الأساس، ولكنها تكمن فى قدرته على مساءلة الذات وجذورها المعرفية والإدراكية بشكل مستمر ليس فيه توقف أو تهاون، تكمن فى تعرفه على معالم سرديته ومناطق العمى فيها، وأساليبها فى فعل

40 يقول هيرج كلوتز : (إن الاعتراض على الحداثة لم يكن أبداً بـ (لا) تعبيرية متحجرة، بل كُنْ (نعم.. ولكن)؛

The transition from modernism to postmodernism was an almost smooth one, like the transition from the early and the high Renaissance; by no means did all the standards or priorities change. The protest against modernism is not a determinate and rigid "No" rather, it is a "yes...but".

انظر :

Henrich Klotz, "Postmodern Architecture", (1988), in The Post-modern Reader, Charles Jencks (ed.), P.240.

تلك التعمية تكمن - باختصار- في محاربته سلطة هذه السردية التي يبيدها تشكيلها للوعى الحضارى والثقافى المعاصرين.

ومن ثم يتحدد تعريفنا لآليات تلك السردية بسياق تعريفها - أى هذه السردية - لحالة هذا الوعى التشكيلية أو التكوينية ووجودها مجتمعة كآليات يستمد منها ذلك الوعى مشروعية فعله الحضارى لا كوجود فرد خاص بها كآليات (لغوية) مثلاً أو كصفات فكرية عامة قد تعرف الكثير من التبديلات الدلالية التى ربما لا تكون من نوع سردي بالضرورة، وإن كانت، فقد لا تكون - رغم ذلك - معبرة بالضرورة عن تشكل الوعى الحضارى وفق منطقها السردى.

والفارق بينهما - أى بين آليات تلك السردية فى وجودها العام، وفى وجودها مجتمعة بوصفها السياق التكوينى للوعى الحضارى- هو فارق النهج الإدراكى الذى يتخذ كل منهما؛ فبينما تشكل الأولى جزءاً - سلبياً أو إيجابياً من نهج إدراكى غير سردي الطبيعة، شكل الثانية قاعدة النهج الإدراكى السردى ومادته الأورث التى عليها تتشكل قدراته وصفاته ومنها تخرج أفعاله وتستمد مشروعيته فى الوجود وسلطته فى التشريع، ومن ثم يأتى الفارق بينهما فى الفارق بين نتاجهما الإدراكى، أو بين أنواع المبركات التى يستقبلانها كل وفق نهجه الإدراكى أو وعيه الثقافى؛ أى فيما يتصل بحالة المعرفة Knowledge فى كل منهما مما يمكن تلخيصه فى الاختلاف المفارقى والتشابك الموضوعى بين المعرفة السردية والمعرفة العلمية الذى يتخذ وصفنا القلم لبعض السرود الثقافية الكبرى فى ثقافتنا الحالية أساساً تحليلياً له.

يقول ليوتار:

لا يمكن تفليص المعرفة بشكل عام فى العلم وحده، ولا حتى فى فعل التعلم. فالتعلم يتضمن مجموعة من المقولات التى - بتجنب غيرهما من أنواع المقولات - تخبر بأشياء محدّدة أو تعينها مما يمكن أن يرى كحقيقة أو كزيف. العلم هو.

التكوين التحلى للتعلم، يتكون مثله من مجموعة مقولات
 إخبارية، إلا إنه يفرض على قبول هذه المقولات شروطين
 أساسيين أولهما: هو أنه يجب على الأشياء التى تشير إليها
 هذه المقولات أن تكون متاحة للنظر بشكل متكرر. أو - بعبارة
 أخرى أن تكون هذه الأشياء متاحة للأمل وفق آليات الملاحظة
 لعملية المباشرة وشروطها، وثانيهما: أنه يجب أن يكون من
 المحتمل تقرير ما إذا كانت اللغة المستخدمة فى هذه المقولات
 ذات مغزى متصل بالحقل الذى تنتمى إليه من قبل الخبراء
 فى ذلك الحقل. ومن ثم يتعدى ما يعنيه مصطلح (المعرفة)
 مجرد الإشارة إلى مجموعة ما من المقولات الخبرية
 (العلمية). إذ إنه يحتوى أيضاً على أفكار (المعرفة الحديثة)
 من مثل (كيف نعيش)، و(كيف نسمع). فالمعرفة إذاً هى
 قضية الكفاءة التى تتجاوز بساطة تقرير أو تطبيق شروط
 الحقيقة، لتصل إلى تقرير وتطبيق شروط الكفاءة (التأهلية
 التقنية)، وشروط السعادة (الحكمة الأخلاقية)، وشروط جمال
 الصوت أو اللون (الشعورية السمعية والبصرية)... إلخ. فتصير
 المعرفة بذلك التعريف. هى ما يجعل الفرد قادراً على تكوين
 مقولات إخبارية (جيدة) وأيضاً ما يجعله قادراً على إصدار
 ملاحظات توصيفية (جيدة) تقييمية (جيدة). (الوضع ما بعد
 الحداثة، ص18). التقويس وما بينه من إضافة المؤلف.

ربما يتلخص الفارق بين المعرفة المستمدة من العادات
 Customary Knowledge التى عرفتها هذه الدراسة من مجتمعاتها
 بأنها معرفة سردية Narrative Knowledge والمعرفة العلمية
 Scientific Knowledge فى علاقة كل منهما بإشكاليات المشروع
 Legitimation Problematics وطرائق كل منهما فى البحث عنها.
 فعلى حين تتضمن المعرفة العلمية خطاباً تكوينياً أساس يُعنى بقضية
 مشروعية مقولاتها من جانب منهج التحرى ومنطق الاستنتاج فيقدم
 - من حيث المبدأ على الأقل - ما يحاول الوفاء بهذه المشروعية وفق
 تشكل افتراضاته المبدئية (فى الحداثة Modernism أو فيما بعد
 الحداثة Postmodernism) الذى يتضمن اتباع شروط خاصة لقبول

مفولاته من مثل التجربة، والامتقراء المنطقي، وإناحة النتائج للاختبار من قبل المجتمع العلمى الذى تنمى إليه هذه المقولات وغيرها فى حين أن ذلك هو الوضع فى ما يختص بالمعرفة العلمية، تستمد المعرفة السردية مشروعيتها كاملة من فعل وجودها نفسه، أو - بعبارة أكثر مباشرة - تستمدّها من (سلطة) هذا الوجود نفسه.

تلك السلطة التى يمكن أن نراها منقسمة إلى ثلاثة أجزاء رئيسة يمثل كل منها حجراً وركناً فيها ودعامة من دعامات سيطرتها على الوعى.

أولها: هى تاريخيتها Historicity أو وجود هذه المعرفة السردية المعر زمنية فى وعى أجيال كثيرة متعاقبة.

وثانيها: هى شعبيتها Popularity أى شيوعها فى تباديات المجتمع الثقافية والحضارية على تنوعها الشديد واختلافها الكبير.

وثالثها: هو (بداية منطقها) Common Sense؛ أى استعفافها لمنطق استدلالى بسيط أو سهل المضم يدو على السطح متسقاً ومنسجماً مع خصائص التعلّق فىخفى ببساطة ما ينطوى تحته من تناقضات إنسانية أو فكرية معقّلة.

ثانياً: إن المعرفة العلمية والمعرفة السردية غالباً ما يتواجدان بالإضافة إلى - والتناحر مع - أحدهما الآخر مما لا يقلل بالضرورة من القيمة المعرفية لأى - أو كل - منهما على حد سواء، إلا إذا ساد أحدهما على الآخر سيادة تهدد من وجوده وتغطى عليه كما هو الحال فى مجتمعاتنا المعاصر.

ثالثاً: إن المعرفة العلمية والمعرفة السردية كليهما ليستا أشكالاً نقية أو جواهر ثابتة مستقلة كل الاستقلال أحدهما عن الأخرى فى وجود كهنوتى خالص لا يحتل الاختلاط أو التقارب أو الامتزاج؛ بل إنهما فى أحيان كثيرة تقتربان وتمتزجان وفق ظروف اجتماعية وسياسية معينة قد تمنح امتزاجهما أبعاداً سلبية أو إيجابية، إلا أن ذلك

الاقتراب أو الامتزاج يشير دومًا إلى أن وجودهما ليس وجودًا نقيًا.
يقول ليوتار:

ليس عودة السردى فيما هو غير سردي (المعرفة العلمية) مما
يدعو للاستنتاج أن السردى قد تم تجاوزه بلا رجعة. ولنقدم
دليلاً بيّنًا على ذلك ما يقدمه العلماء عندما يطهرون على
شاشات التلفاز أو في الجرائد في مقابلات معهم عقب إعلانهم
(اختصاصًا؟)، علميًا ما، فيقصون (ملحمة) معرفية هي في
الواقع غير ملحمة البنية: فيلعبون وفق قواعد لعبة السرديات
التي نرى من مؤثراتها الكثير، ليس فقط عند مستخدمي
الأجهزة الإعلامية ولكن أيضًا في مقولات هؤلاء العلماء
أنفسهم. (الوضع ما بعد الحداثة ص 21 - التقويس) وما
بينه من إضافة المؤلف).

رابعًا: إن لغتي المعرفة العلمية والمعرفة السردية هما لغتان
مختلفتان بالضرورة. رغم امتزاجهما السلبي أحيانًا، واعتمادهما
السياسي أحدهما على الآخر؛ ذلك أنهما - أي لغتي السردية
والعلمية - تتضمنان مفهومين مختلفين تمامًا عن المشروعية
Legitimation ومقتضياتها وأساليب الوفاء بها.

خامسًا: إن كلتا المعرفتين لا تستطيعان من حيث المبدأ أن تقيّم
إحدهما الأخرى لغة، أو أهدافًا، أو منهاجًا، أو كما وذلك لغياب
اتفاق المقاييس في كل منهما؛ أي إن منطق الحكم ونوعه وأهدافه في
أى منهما يختلف اختلافًا جذريًا لا يمكن تخطيه وفق آليات الرؤية
والاستدلال التي تُعرفه في مقابل الأخرى بالرغم من ادعاء كل
منهما عكس ذلك تمامًا.

فالمعرفة العلمية قد تدعى أنها من الممكن على المستوى
الإجرائى المجرد أن تتحدث عن المعرفة الحسية Intuitive
Knowledge - التي هي إحدى قواعد الوعي السردى فى مجتمعا
المعاصر وإحدى صور المعرفة السردية - بوصفها مشارا إليه
Referent فى مقولة علمية تحاول تحديد أبعادها ومناهج تفاعلاتها.

إلا إنها إن فعلت ذلك - أى المعرفة العلمية - تفعله فى غياب شبه تام لمنطق المعرفة الحدسية ذاته - إن صح هذا التعبير- أى تفعله وفق دراستها بعلم إمكان إعادة جدولة مثل ذلك المنطق - إن وجب- وفق ألياتها المعرفية وشروطها الإجرائية فضلاً عن استخدامه ذاته فى مقولاتها الإخبارية أو التوصيفية. بل إن على المعرفة العلمية - كى تكون كذلك - أن تبعد بذاتها قدر المستطاع عن أية شوائب حدسية أو سردية تتناقض مع أو تقوض إجراءاتها المنطقية وأساليب استدلالاتها العقلية. وإذا كان الحدس - كما ندعى - هو أقرب صور السردية للمعرفة العلمية، فهو كذلك من قبيل (العننة) لا من قبيل العلية Causality أو الغائية Teleology؛ أى إنه ليس فى ذاته إجراءً علمياً سببياً ذا غائية مانحة للمشروعية ومتبعة لشروطها القياسية ومعاييرها المنطقية، بل هو سابق على هذا الإجراء وعلاقته الموضوعية ومختص بالتفاعل النفسى لدى ذات العالم أو الباحث (عن) الفعل العلمى يتأتى له وفق آليات سردية غير موضوعية أو ذابلة للموضوع العلمى؛ أى وفق آليات تختلف معطياتها Givens كيفاً ونوعاً ومشروعيةً عن تلك التى تختص بالمعرفة العلمية ومناهجها المعرفية.

من نفس المنطق قد تدعى المعرفة السردية على المستوى الإجرائى المحض، أنها قادرة على الاقتراب من المعرفة العلمية اقتراباً يسمح لها بالوصف أو التقييم؛ إلا أنها - إن فعلت ذلك - تفعله فى غياب شبه تام لمنطق المعرفة العلمية ذاته، ووفق درائتها الضمنية بعد إمكان ألياتها الداخلية إعادة إنتاج ذلك المنطق فضلاً عن استخدامه فى مقولاتها السردية أو قيمها الحكائية.

سادساً: يشير تعبير (الثقافة) هنا إذاً لا إلى طبقة معرفية أو اجتماعية أو سياسية معينة، بل إلى مجمل عمليات التفاعل المعرفى الخاص بمجتمع ما بكافة طبقاته وأنواع خطاباته دونما أى تفضيل تقييمى أو تدرج تدقيقى.

على هذا الأساس ينبغي وصفنا لثلاثة من السرود الثقافية الكبرى فى مجتمعنا المعاصر. أولهم أئمنه سرء (العبرىة)، وثانهم سرء (الحكمة) أو موقف البى - بى، وثالثهم سرء (الشكية).

4. سرء العبرىة،

ربما يمكننا تلخيص هذا السرد فى فكرة رئيسة مؤداها أنه فى حقول المعرفة الإنسانية والتفاعل الإنسانى هناك أشخاص ذوو (طبائع) خاصة غير (عادية؟) هى قدرات وطاقات إنسانية فذة (تعلو؟) عن غيرها فى بقية أفراد المجتمع بشكل مذهش، وتتبع من (غرائز؟) عبرىة فىهم؛ لا من عوامل وظروف اجتماعية واقتصادية وعلمية أو فنية معينة، أو من ميول نفسية مررة. الشخص العبرى هو شخص لا يمكن تبرير حدود (عبرىته) وأسبابها التى أدت لها وظروفها الاجتماعية والنفسية التى ساهمت فى إبرازها. والعبرىة هى بدورها بروز عقى أو فنى أو خبروى ليس له مثيل؛ خروج عن العادات جمعها فى الفكر والفعل والوجود نفسه؛ هى وجود أسطورى خالص. ذو أبعاد ميثافىرىة علبا، وكيان هلامى متسلم، وخصائص نافذة وخالدة.

ومن ثم، وكما يمكن أن يستنتج القارئ، يفترض هذا السرد الكبير ما هو عكس تلك المبادئ الستة التى ذكرناها عالىة والتى من شأنها - إن وجدت فى الوعى الثقافى لدينا - أن تزيل أسطرة تلك (العبرىة؟) ننموضعها وفق نسق تكوينها الاجتماعى وظروفها السياسية أو الحمالية وقدر قيمتها المعرفية أو الفنية. يفترض هذا السرد الكبير أن هناك (طبقة) فى الثقافة والمعرفة؛ أى أن هناك نوعا ما من المعرفة - اكتشاف علمى مثلاً، أو فعل فنى، أو تبدل خبروى - له قيمة؛ هى فى (طبيعتها) قيمة أعلى وأكبر من قيمة غيرها من الاكتشافات أو الأفعال الفنية أو التبديلات الخبروىة، وإن هله القيمة قيمة متصلة بالفرد نفسه لا بسياقها الاجتماعى الثقافى ونسقها

الحضارى الذى خرج منه هذا الفرد وثانيها: إن هذا الاكتشاف العلمى أو الفعل الفنى أو التبلى الخبروى قادر فى (كنهه) على الوصول لأعماق إنسانية أو معرفية هى بالضرورة خاصة به وحده، (أو نى حالتنا هذه خاصة بفعل الأسطورة التى يملكه هذا السرد الكبير على الوعى) لا بفعل تأويلها - الذى تحلده بالضرورة مجموعة مسبقة من الظروف الاجتماعية والجمالية أو السياسية - (إضافة إلى السياق التاريخى لشل هذا الاكتشاف والفعل الفنى أو التبلى الخبروى ومن ثم يصير هذا الاكتشاف أو الفعل الفنى أو التبلى الخبروى، (خالصاً) فى خصوصيته، ونقياً فى تفرد لا ينبثق من أو يتأسر على ما سبقه من اكتشافات أو أفعال فنية أو تبديات خبروية. وإن كان كذلك، فهو كذلك من قبيل الإجراءات الصورية لا من قبيل التأسس أو الانبثاق الموضوعى العلمى، ورابعها: إن لغة هذا الاكتشاف أو الفعل الفنى أو التبلى الخبروى هى (فى ذاتها؟) لغة غير منتهية وغير متقصدة ومن ثم فهى شاملة وغير متناقضة أو تتناحرة فى نهجها الفكرى والإدراكى وفى قيم أهدافها الحضارية مع نبرداً فى أنواع المعرفة المختلفة. وأخيرها: إن لها مشروعية ثابتة ودائمة وغير قابلة للتشكيك أو إعاقة التأهيل أو التشكيل.

وربما أمكننا اتخاذ أمثلة كثيرة فى ثقافتنا الحالية بلونيتها الرسمى والشعبى العلم، وبشكلها الأكاديمى والخبروى الحياتى؛ حتى نرى مدى تغلغل هذا السرد الكبير فى وعينا الثقافى المعاصر، ومدى تشكيله لفعل هذا الوعى الثقافى، وطرائق إنتاجه المعرفى، واستقباله الإدراكى. ولنتخذ مجرد مثال واحد على ذلك، ما أشار إليه أيمن بكر فى كتابه (السرد فى مقامات بديع الرمان الهمدانى) (1998) فيما يخص بقضية نشأة المقامات كنوع أدبى، وقيمة التسؤل عن مبتكره، يقول:

أدى البحث فى مصادر الهمدانى إلى توجيه الانتباه نحو شخص آخر بوصفه مبتكر المقامات، مما صنع إشكالية يمكن تلخيصها فى

السؤال التالي: (هل كان بديع الزمان حقاً هو المبدع لهذا النوع من الأدب الذى يسمى مقامات؟). إن صياغة السؤال بالطريقة السابقة يكشف عن تصور مبدئى يقول بإمكان أن ينشئ - أو يبتكر- فرد، إذا توفرت له العبقورية الكافية، نوعاً أدبياً برمه. إن التصور السابق - إمكان أن ينشئ فرد نوعاً أدبياً بمفرده - يقود إلى تصور آخر لصبق به هو أن النشأة قد تمت فى لحظة تاريخية محددة، يمثل ذلك قول حسن عباس (وأما الذى لا اتفاق عليه فهو زمن تلك النشأة وصاحب الفضل فيها). هذا التصور ذو البعدين الذى يرى أن النشأة - وليس الميلاد أو الظهور- تمت فى لحظة زمنية محددة على يد شخص معين؛ هو ما دعاه زكى مبارك لاتخاذ العنوان التالى لمقاله الذى يكشف فيه النقاب عن صفحة الحصرى، العنوان هو: (إصلاح خطأ قديم مرت عليه قرون فى نشأة المقامات). إن محاولة تتبع نشأة المقامة، يستلزم بحثاً ذا منطلقات مغايرة يؤمن أن الأنواع لا تظهر بغتة على يد فرد أياً كانت درجة عبقرية⁴¹.

وكما يشى هذا المقتبس؛ فإن وجود هذا السرد الكبير - سرد العبقورية - وسكنه فى قريحة الوعي الحضارى المعاصر، أو الجانب الإدراكى منه (ما أسميناه الوعي الثقافى) من شأنه أن يحول دون وجود مثل ذلك البحث ذى (المنطلقات المغايرة) الذى (يؤمن بأن الأنواع لا تظهر بغتة على يد فرد أياً كانت عبقرية)، بل هي - أى هذه الأنواع - مثلها فى ذلك مثل أى من الأفعال الحضارية - وليدة ظروف تاريخية واجتماعية وسياسية جمالية كثيرة ومتعددة المستويات والأعماق؛ هى سياقها الحضارى الذى امتد بها فأنجبها وفق رؤية قد تكون فى أحد مستوياتها رؤية شخصية أو ذاتية، إلا إنها رغم ذلك بالضرورة ليست فردية المنشأ والمآب أو منفردة النوع انفراداً

أسطوريًا كاملاً، أو منفصلة عن مبيعاتها المختلفة - والمتنافضة أحياناً - خروية أو تقنية أو حضارية عامة. بل يمكن القول - من حيث المنطلق والمرجع - إن وجود مثل هذا السرد الكبير في الوعي الثقافي المعاصر هو ما يمنع مثل هذه التعريفات الأسطورية بالعقريّة والافراد مشروعية الوجود أصلاً؛ أي هو ما يوفر لها أرضية القبول بوصفها تكويناً نفسياً أو عقلياً أو إدراكياً أو أكاديمياً يمكننا من الأساس، مما يعكس، في نفس الوقت، القدر الذي تغفل به هذا السرد الكبير في كيان الوعي الثقافي المعاصر. ومن ثم يستتبع الافتراض بوجود (النشأة) وجود شخص بعينه مسئول عنها، وزمن محدد أظهرت فيه، وما يتطلبه ذلك نفسه من موضوعة هذا الفرد وفق آليات الأسطورة التي يفرضها الوعي الثقافي من خلال هذا السرد بوصفه هو (صاحب الفضل) الأول في تلك النشأة، ووجهها الأساس الذي لا مناص منه ولا بديل عنه. وهكذا تتبلور عمليات التنسيب أو النسب *Inscription* هذا السرد والصراع المعرفي عليه؛ كل يريد إصااق نفسه بهذا السرد وتعريفها، ولأنه يفترض الفردية المطابقة ومحاول فرضها، كلٌ يحاول أو يريد نقيها عن منافسيه وإبعاد صفاتها عنهم فصار سرد العقريّة الكبير في مجتمعنا وثقافته المعاصرة موجوداً عند الجميع ومرفوضاً من الجميع في آن واحد؛ موجوداً عندهم من حيث إرادتهم نسب أنفسهم له وتعريفهم عليه في نماذجهم القديمة والمعاصرة التي يحتزلها وعيهم الثقافي وفقاً له، ومرفوضة من قبلهم من غيرهم من المنافسين وفقاً لأبجديات الواحدية في ذلك السرد الكبير نفسه. ومن هذا المنطلق تبدو لنا بعض الصراعات الفكرية (الأيدولوجية) *Ideological* المعاصرة في مصر بوصفها صراعات وهمية، تعتمد على أفكار سردية أو أسطورية، أحد أسسها هو ذلك السرد الكبير الذي يحاول به الفرد إثبات الوجود على المستوى الخروى أو الفني أو العلمى؛ وكأنه إن لم يتصف بهذه الصفات الأسطورية (التي في أغلبها تفتقد لأي أساس موضوعي)

بما يمليه هذا السرد الكبير على الأذهان، فليس له وجود فعلي، أو يكون لوجوده قيمة (هامشية) غير ذات أثر أو نفع. ومن ثم عليه كي يثبت هذا الوجود أن يثبت صلته بهذا السرد التي تتطلب منه بدورها نفي صلات الآخرين به (بافتراض احتمال وجودها أصلاً). وهكذا تظل مثل هذه الصراعات في حلقات وهمية وأهمية تؤسس لأسطورية عبقرية زائفة يمكن تسميتها تحت أسماء أخرى كثيرة ربما يمكنها أن تربل ما بها من صفات مينايفريقية غير موضوعية كالجد والاجتهاد والنشاط العلمي أو الفكرى أو الخبروى، والدقة فى التحليل والنحرى والتقصى والعمق والتمرس على ملاحقة الأسباب والعلل وغيرها.

ولأنه كغيره من السرود الكبرى يتخذ اسماً مفترضاً له كالفردية (النابعة) أو (الذكة الفذ) أو (العبقرية) تتجمع به ما اختاره من مبادئ وآليات السردية، وشكلاً درامياً كبيراً هو (صراع المعرفة بالوجود) أو شئ من هذا القبيل، وقضية إنسانية عامة مثل (العلم بالجهول) أو ما يشابهها، يفترض هذا السرد، ويتوقع، بقدر سلطته فى الوعي الثقافى العلم، نوعاً معيناً من التوجه النفسى نحوه، وقدرًا من القيمة تلتصق به، وشكلاً لغوياً مخصوصاً يمكن تلخيصها جميعها تحت اسم (الإجلال للعلماء) أو الاحترام المبالغ فيه للحكمة الكونية التى من المفترض أن تمثلها هذه العبقرية وفق تعريف سردها الكبير ذاك لها فى الوعي الحضارى للمجتمع.

ولنتخذ على ذلك مثالا كان قد ركز عليه الإعلام المصرى مؤخراً، ألا وهو فوز أحد العلماء الأمريكيين (المصرى النشأة والأصل) بجائزة نوبل فى الفيزياء الكيميائية.

لم يكن التركيز الإعلامى فى معظمه على الظروف الاجتماعية والاقتصادية والتقنية والثقافية أو على السياق الأكادى والفكرى الذى وفر مناخ التجريب العلمى التقنى والحرية الفكرية اللازمين لدفع هذا العالم وفريقه البحثى نحو اكتشافهم العلمى، وما لذلك من

تأثير علمي وفكري علم؛ بل كان مركزاً بشكل شبه كامل على (فردية) هذا العالم وخصوصية شخصيته، أو على (ملحمية) أو (دراما) الاكتشاف العلمي بوصفها ملحمة (العبقرية الشخصية) الخاصة بفردية هذا العالم - يحل محل أدوات الاكتشاف المادية ومناهجه الموضوعية وظروفه القياسية.

ومن ثم تحول بذلك هذا الاكتشاف إلى صفة (غريزية) للعالم نفسه؛ هي جزء لا يتجزأ منه شخصياً وفردياً ونوعياً وهو إذ يفعل ذلك - أي الإعلام - يفعله معتمداً على وجود سرد العبقرية في تخيلة العامة وتملكه للوعي الثقافي للمجتمع، أي معتمداً على، ومتوقفاً، ومشروعية هذا التركيز الذي يمنحها له وجود هذا السرد عند الجماعة؛ أي على سلطة ذلك السرد في وعي الجماعة، على وجوده كحالة وعية كافية لتبرير الفعل الحضاري وحدها؛ الفعل هو الاكتشاف، والسبب هو العبقرية أو الفردية المطلقة، ومن ثم يكون التركيز على هذه العبقرية أو الفردية بوصفها ملحمة الفرد الفذ تركيزاً مبرراً من الوعى الثقافي، بل وضرورياً تفرسه القريحة العامة كمثل أو نموذج يتبع.

وهكذا يفصل الفعل الحضاري عن موضوعه الذي وجد لإرضائه وأهدافه التي أنشئ من أجلها. فلو تخيلنا - على سبيل الجدل الخفى - عبر مجموعة من الشواهد التي ظهرت إبان مقابلة هذا العالم في التلفاز المصرى من مثل تحليل هذه المقابلة للكثير من الأغاني الوطنية، التي تمجد من عظمة بلدنا، أن منطق الإعلام في تركيزه ذلك على فردية هذا العالم هو شئ مما يماثل العبارات القادمة، لربما أمكننا حينها أن نرصد مدى سلبية هذا الفعل في فصله للوعي عن ذاته وترسيخ ما به من ميل إلى سردية ثبوتية أسطورية (نحن نريد أن نبرهن على أننا لسنا أقل في تكويننا من أى دولة غربية متقدمة، وأن فى (طبائعتنا؟) قدرات كبيرة يمكن اكتشافها، إظهارها، وأننا قادرون على الفعل العلمى، وأن لنا عبقرية يعترف بها العالم كله

فمثل هذا الجدل أو غيره مما يشابهه لا يبحث عن أسباب موضوعية وظروف ملدية عينية وأحوال ثقافية وعينية محددة تمنح منتهج البحث والتقصي حرية الفعل و طاقة الاستتاج ودافعية الكسب العلمى الوجودي، بل يستعطف تبريراً ترشيدياً لما نحن فيه من ضالة علمية وفكرية واقتصادية ومعرفية عامة بإثبات أننا - بما نحن فيه (ذوى طبائع نادرة؟) أو عبقرية دليلها هو وجود مثل ذلك العالم وامثاله - وفق ما يطرحه الإعلام لسرد العبقرية التى يسكن الأذهان. فلقد كان التساؤل دائماً عما يحبه ذلك العالم من (أغان؟)، وما يفضلُه من أماكن ومواقع طبوغرافية فى القاهرة ككوبرى قصر النيل مثلاً، وما كان يُمثل له أبواه، وأسرته، وغيرها من المعالم التى تشي بالتركيز على (فردية) هذا العالم المطلقة، لا على الظروف الموضوعية التى سمحت له ولفريقه البحثى بإتجاز ما توصلوا إليه علمياً وتقنياً. ولست أذكر سؤال هذا العالم عن الأسباب التى دعت اكتشافه العلمى للظهور فى الولايات المتحدة لا فى مصر، إلا مرة واحدة، أجاب فيها ببساطة ودعة شيقين بما يعنى أنه لا يوجد فى مصر القاعدة العلمية اللازمة لتوفير الظروف الملائمة لإنتاج مثل هذا الاكتشاف، وهو الأمر الذى لا يبدو قابلاً للجدل كثير، إذ إن وجود مثل تلك السرديات الكبرى فى الوعى الثقافى، وتشكل الوعى الحضارى عامة عندنا وفق مبلئى سردية من شأنه أن يحول دون وجود أية حربة ذات مغزى للاكتشاف العلمى والتحرى الفكرى؛ ذلك أن مثل هذه الحربة من شأنها أن تهدد ثبات مبادئه التشكيلية وأن تقوض من شكلته التى ارتاح لها وعية الثقافى والحضارى العلم، إذ بها وحدها يمكن للنوعى التساؤل والتشكيك، يمكن له الخروج من حلقة الانفصال المفرغة التى لا يزال يدور فيها فیرتد على نفسه تشريحاً وتحليلاً وانتقاءً ليقوض من جهودها وتراكميتها ورسوخها على آليات وقسم أسطورية مؤسطرة ومبادئ سلطوية كابتة ومكبلة.

والنتائج هو في الغالب عكس ما يهدف إليه مثل ذلك الجدل الإعلامي، إذ بموضوعة ذلك العالم وفق سرد العبقرية الكبير في وعى المجتمع الثقافي بوصفه مثاله الذي يقتضي بدوره وضعه في حالة فردية ميتافيزيقية عليا، ينتهي الهدف الحضارى عن الفعل المنسوط به، ذلك أن هذا المثال يصير إذن مثلاً لا يمكن اتباعه - من حيث المبدأ على الأقل - إذ هو مثال أسطورى في تفرد، يربو على العذابات جميعها، وتعلو قدراته على كل ما هو سببي ملهى مبرر، على كل علة موضوعية وتراتب منطقي، هو عبقرية...؟ ذات صفات خالصة في خصوصيتها ونقية في علوها وتساميها؛ أنى للفرد إذن (الشاب الباحث الذي يسعى للاجتهد العلمى أو الفكرى في إحدى الجامعات المصرية مثلاً) أن يتبعها، أو يفكر في أن بإمكانه الوصول إليها، ومن ثم ينفصل أيضاً الفعل الحضارى عن موضوعه (ظروف وجود وإثراء البحث العلمى الموضوعية في هذه الحالة)، الفعل هو مقابلة هذا العالم، والموضوع - طبقاً للجدل الإعلامى السابق أو ما يشابهه - هو محاولة استتارة الشباب لاحتزاء هذا المثال، ويقدم ذلك الفعل أيضاً ما بداخل موضوعه من فعل حضارى وموضوع وعى (الفعل هو الاكتشاف العلمى لهذا العالم وفريقه البحثى، والموضوع هو السياق الحضارى الذى يشكل قاعدة هذا الاكتشاف وعمل أهميته الحضارية والعلمية في هذه الحالة) يقدمهما بوصفهما منفصلين تماماً، وكأن هذا الاكتشاف موجود في منطقة مجردة بشكل كامل؛ منعزل عن أى سياق عملى أو خبروى أو تقنى يمكن أن يكون سبباً فيه وقاعدة له ومكاناً لأهميته التكنولوجية والمرجعية المجردة كليهما، وما يشى بذلك بصورة تبدو واضحة للعيان هو أن من أجرى تلك المقابلة التليفزيونية مع ذلك العالم، لم يكن ذاته باحثاً أو عالماً مثله، بل كان رجل إعلام؟ ذلك أن التركيز الإعلامى - الذى يعمل وفق أمجديات شيوع هذا السرد الكبير في وعى المجتمع رعباً بشكل غير واع - لم يكن على الاكتشاف العلمى بوصفه شيئاً

موضوعيًا أو منهجيًا تقنيًا أو ظروفًا ملدية عملية أو أدوات بحثية موضوعية أو غير ذلك مما يعمل على مقاومة عمليات الأسطورة التي تتخذها آليات السردية في وعينا الحضارى بوصفها فعلًا تعريفيًا مشروعًا، بل كان بشكل شبه كامل على الاكتشاف بوصفه ملحمة العبقريّة الشخصية لذات هذا العالم وحده

والقصة - على ذلك - لم تنته بعدا (فالجلالة) أو الاحترام المبالغ فيه، أو الطبقية الثقافية، أو المكانة العليا التي تفرضها سلطة آليات هذا السرد الكبير في الوعي الثقافى عند الجماعة مما يظهر فى التركيز الإعلامى المهيب لشخصية هذا العالم الفردية، وتجاهله بوصف إنجازه العلمى وظروف هذا الإنجاز الموضوعية وشبهه إفادته العملية فى الواقع المصرى، هى موضوع صراع تعريفى تتخذه الثقافة المعاصرة شكلاً لها فى تحديد عناصر هذا السرد الدرامية. ويظهر ذلك فى ردود أفعال زملاء هذا العالم المصريين فى جامعته المصرية قبيل خروجه من مصر عند مقابلتهم التلفازية التالية والتي هى ذاتها تعد جزءاً من هالة العبقريّة التى ركز على واحديتها وفرديتها هذا الإعلام، والتي وشت فى نفس الوقت برغبة بعض هؤلاء الزملاء فى نفى تلك الصفة (العبقريّة) عن هذا العالم، فى صراعهم لإبانتها لأنفسهم، متبعين بذلك آليات هذا السرد الكبير وما يمليه من صفات واحدية وانفرادية مطلقة. فقالوا ما يشابه أنه لو تنأتى لأحد منهم نفس الظروف (أى الذهاب للولايات المتحدة) لكان ذلك الإنجاز إنجازهم العلمى/ العلمى، وليس ذلك العالم، مرشحين بذلك لآليات هذا السرد الكبير ومنطقه وسلطته فى الوعي الثقافى ومثبتين لوجوده عندهم بنفس القدر الذى يشتمون به القيمة الإعلامية - أو فى هذه الحالة القيمة السردية - لأفعالهم العلمية أو الحضارية. إذ بموضوعة الإعلام هذا العالم بوصفه مثال تلك العبقريّة، يستمد ذلك الإعلام مشروعيته فى ذلك الفعل من وجود

سرد العبقرية في وعيهم - كما ذكرنا آنفاً - أي من وجود صفات الفردية المطلقة والافراد الإنساني المبتغيزيقي والتبوع الفذ وغيره، مما يرغب هؤلاء الزملاء وفق منطق هذا السرد نفسه في إثباته لأنفسهم، الذي يعنى وفق آليات ذلك المنطق، إثباته لأنفسهم دون غيرهم، أي إن فعل الإثبات نفسه يعنى الواحدية، يعنى نفيه نفيًا تامًا عن الغير كما تملى آليات ذلك السرد. ويمكن للقارئ أن يستخلص - وفق ما قدمناه - عددًا غير قليل من تبهديات هذا السرد الكبير، وأن يلحظ المكانة الطبقية التي يفترضها، والصراع الوهمي الواهم الذي يمليه⁴² في محيطه الاجتماعي، علميا كان أو فنيا، أكاديميا كان أو خبرويا عامًا.

5 - سرد الحكمة أو موقف (البين - بين)،

ربما يمكننا تلخيص هذا السرد الكبير بأنه موقف فكري يسكن الوعي الثقافي المعاصر بين أطراف يراها هذا الوعي وفقًا لهذا السرد متطرفة على المستوى الفكري أو الفني أو الأخلاقي أو الخبروي العام، فموضع نفسه بينها في تسوية يحاول بها موازنة توجهاتها وأهدافها وتكويناتها المفترضة المختلفة، رغبة منه في الوفاء بمفهوم سردي غير جذلي عن (الحكمة) تُعرفه مجموعة من الميول والتصورات النفسية المجازية العامة (كالاتزان) و(التضوج) و(الرصانة) التي تنبع بشكل شبه كامل من آليات سردية وعيه المؤسطرة لا من موضوعية

42 أنظر على سبيل المثال - لا الحصر - هجوم عبدالعزير حموده على ما اسماء (النيويين اعرب) في كتابه "المرآيا المحددة: من انبوية إلى التفكيك"، (سلسلة عالم المعرفة) (تكوين: المجلس الوطني للثقافة والفنون، 1998) وهو البحث الذي يقدم فكرة عن التفكيك بوصفها (معكوس) انبوية؟ مما يشير إلى نوع منهما (الانبوية والتفكيك) ليس له في معظمه مزجعية محددة عند معظم مفكريه الغربيين من أمثال سوير، وحاكوبس، وشتراوس، واولدمان، وبارت، وأدورنو، وكلر، وديريدا، ويول دي مس، ونورس، وسعيد، وكريستيفا، وغيرهم الكثير برغم إشرافه المتقطعة لبعض منهم.

عملية محددة خاصة بواقع مادي معين، ووفق الفوارق التي ذكرناها
أنفأ بين المعرفة العلمية والمعرفة السردية التي ينشئ منها، فيضيق
بذلك إلى التطرف الذي يقترص مقاومته له تطرفاً آخر (ربما كان
أسوأ عقْباً) يصير على تجاهل الأعماق الموضوعية والعلمية للأطراف
الفكرية التي يحاول توسطها والوقوف الإجمالي بينها.

ذلك أن مثل هذا الموقف الفكري مهموم أولاً وآخرأ بفدر قربه
أو بعده من ذلك التصور الميتافيزيقي عن (الحكمة) Wisdom
الذي هو أحد أسس سرده الكبير، لا بفدر تحليله العلمي أو مقاومته
الفعلية لما يراه متطرفاً فكرياً أو أخلاقياً أو جمالياً. ويبدو السبب
الرئيس في ذلك هو أن التطرف كفكرة مجردة، وكوصف حضاري
وفعل اجتماعي، قابل للتأويل المرجعي والدلالي، وهو على ذلك -
أى التطرف - من أصعب الأفكار التي يمكن تحديدها دون الانزلاق
الكامل فيها والوجود التام وفقها، ومن أشدها تردداً بين الفعل
وغيره مما يقاومه وبين التيار الفكري وغيره مما يحاول نقده أو تقضيه
حتى وإن كان ذلك من قبيل الوساطة أو موقف البين - بين. على
سبيل المثال هل يبدو حلمي سالم ورفعت سلام وغيرهم من الشعراء
الحديثين فيما يعرف بمدرسة شعر النثر العربية، متطرفين في رفضهم
الكثير من تقاليد الكتابة الشعرية كالعروض، والعمودية،
والتصويرية Imagism ومنطق الكتابة الشفاهية Speech-based
poetics والشفافية المرجعية فى اللغة Referentiality أو
Transparency of Language وغيرها؟ هل كان صلاح
عبدالصبور ونازك الملائكة وبدر شاكر السياب وفدوى طوقان
وعفيفى مطر (فى الخمسينيات) وغيرهم مما يعرف بمدرسة الشعر
الحديث العربية متطرفين فى رفضهم عمود الشعر العربى وآلياته
الجمالية؟ هل كان ناجى وجبران وغيرهم من شعراء المهجر متطرفين
فى رفضهم الثبوت على بحر عروضى معين أو شكل عمودى محدد
فى قصائدهم وفى رفضهم صور الشعر الموروثة؟ بل - وقبل هؤلاء

الشعراء جميعاً - هل كانت مدرسة (الهنليين)⁴³ والشعراء الصوفيين⁴⁴ - على سبيل المثال لا الحصر - ممن اتبعوا موسيقى الشعر التقليدية، متطرفين في رفضهم شبه التام لاتباع الموضوعات الشعرية التقليدية كالمديح والرثاء أو طرائق تبديها في النصوص الشعرية التي كانت سائدة في مجتمعاتهم، وفي خروجهم التالى عن آليات التعبير الشعرية المرتبطة بهذه المواضيع خروجاً كبيراً؟ هناك دائماً من قد يجيب على مثل هذه الأسئلة بالإيجاب، وهناك من قد يجيب بالرفض، والتاريخ - ليس في الشعر وحده، بل في معظم مجالاته وموضوعاته - يطلعننا بمثل هذه الأسئلة التي كانت - ولا تزال في بعض الأحيان - محلاً للجدل، في عصرها وعند ظهورها، وفيما يتلوه من العصور تبعاً للقضية المثارة، وللتيار الفنى أو الفكرى أو الأخلاقى أو السياسى الجمالى الذى يثيرها، بين هؤلاء الذين يرونها تطرفاً ينبغى أن يقاوم، ويفضلون الوضع كما هو عليه Statu Quo - أيأ ما كان معنى ذلك - وهؤلاء الذين يرون لها قيمة تقديمية Progressive أو تغييرية أو سياسية إيجابية، ويرفضون استمرار الوضع كما هو عليه باعتبار أن القضية لم تكن أبداً (هل فى الإمكان أبدع مما كان؟) بل إنها كانت دوماً (ماذا تعنى لفظة أبدع؟).

وفى الحالتين كليهما، تبدو تلك الفكرة - فكرة التطرف - بشكل واضح محددة بمجموعة القيم السائدة فى مجتمع ما وفى لحظة تاريخية ما لا بصفات (جوهرية؟) معينة فى الشئ أو التيار الفكرى الموصوف بها. أو بعبارة أخرى يتعرف تطرف توجه فكرى أو فنى أو

43 عن مدرسة الهنليين فى الشعر العربى القديم وطرائقهم فى الخروج الشعرى على تشكيلات المواضيع الشعرية القديمة كالمديح والرثاء وغيرها فى أشعارهم انظر: محمد حماد بريزى، الأملاوية والتقاليد الشعرية. دراسة فى شعر الهنليين، (القاهرة: دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 1995).

44 عن شعراء الصوفية انظر على سبيل المثال: عبدالحق محمود، نيولان ابن القارض، (القاهرة: دار المعارف، 1984).

سياسي ما بشكل شبه كامل من قبل مجموعة الظروف السياسية والتوجهات الحضارية وما ينجم عنها من قيم اجتماعية وأخلاقية وجمالية في مجتمع معين في وقت معين. ومن ثم، لا يمكن لأي من أنواع الوعي أن يعرفه - أي هذا التطرف - تعريفاً يتسم بأي من درجات الدقة العلمية دونما توريط مؤقتة ذلك التعريف فيه ذاته، ودونما وضع شرطية وجوده داخل أطر هذه الظروف والقيم السائدة الزمنية والحدلية في لب ادعاءات هذا التعريف، لا باعتبارها - أي فكرة التطرف تلك - ثابتة ثبوتاً نوعياً وفق سرد يفترض ذلك بمحاولته التوسط أو التواسط بين أقطابها المفترضة المختلفة.

والقضية بهذا التعريف تبدو ثنائية البعد؛ البعد الأول: يختصر بآليات هذا السرد في موضعه تعريفاً لهذه الأقطاب الفكرية المتناحرة (جداً) يعتمد على أفكار الثبوت النوعي، والبعد الثاني: هو اعتماده على انطباع أساسي يحاول هذا السرد منحه بموضعة نفسه بين هذه التيارات التي افترض فيها هذا التضاد البري.

لأنه سردي، أي يعمل وفق آليات الاستمرارية والتسلسل والاتساق الوجودي والنوعي، والثبات العملي، والاتصال الختامي وغيرها من آليات السردية التي يتخذها بوصفها معطيات بديهية أولى *Apriori* هي من طبائع الأشياء لا يمكن لها الوجود دونها، لأنه كذلك لا يستطيع هذا السرد - بمنطقه ذلك - إلا أن يرى كل ما هو ثابت ومتصل ومتسق ومستمر، وأن يعمى بشكل شبه تام عن كل ما قد لا يتصف بهذه الصفات؛ كل ما لا يمكن جدولته أو موضعته أو تركيبه أو حشره داخل أطر هذه التصورات المنطقية، بوصفه مضاداً للمنطق ذاته وغير قابل للمعرفة العقلية عامة، وليس من شأنه في ذاته أن يدرك. ومن ثم يتخذ هذا السرد وفق هذه الآليات المبدئية موثقاً فكرياً يحاول فيه إثبات الموجودات بإثبات توافقها مع هذه الصفات ونرايتها وفق هذه الآليات دون غيرها فيعمل من خلال ذلك وبضرورة التابع الجدلي للبيئة لهذه الآليات على تثبيت مدركاته

- أيًا ما كانت درجة الشكية الانطباعية الأولى التي قد يحاول منحها - وإن كان ذلك التثبيت على المستوى الإجرائي المجرد - حتى يستطيع التعامل معها؛ حتى يمكنه أى نوع من الفعل تجاهها - حكمي Judgemental أو تقييمي Evaluative أو تعريفى Defining؛ أي حتى يمكن هذه المبركات أن تتواجد من الأصل بوصفها كذلك.

ومن هذا المنطلق يتحتم على هذا السرد الكبير - كغيره من السردود الكبرى - وفق منطق السردى الذى يشكل طبيعة وجوده فى الوعى الثقافى، أن يُثبت تعريفًا محددًا لأشكال مدركاته وكنهها ولو كان ذلك تثبيتًا لحظيًا يعتمد على التغير التابع، ذلك أن الثبوت حينئذ يصير هو أصل الأشياء، والتغير هو - وفق ذلك المنطق - عرضها العابر، أي يصير التغير هو أحد أعراض (الثبوت) النوعى، لا العكس، ومن ثم عندما يُعرّف هذا السرد الكبير ووعيه الذى يسكنه، فكريًا ما أو توجهها عقليًا، بأنه متطرف هو يعرفه بذلك الوصف على أساس تشيئى فى أعراض تغيرية فى أفضل الأحوال، أو على أساس تشيئى فقط فى أسوأها.

ولأن هذا السرد الكبير يعتمد تصورًا ميتافيزيقيا عن (الحكمة) كدافعه الأساسى واسمه الذى يتضمن ما جمعه من آليات السردية، متخذًا له بطلًا صوريًا هو الشخص (الحكيم) المتزن الرصين أو ما يشابه ذلك، وصراعًا بطوليًا دراميًا كبيرًا من مثل (الكفاح ضد التطرف) أو (النضال ضد التماذى) أو (الصراع للعقلانية) أو شئ من هذا القبيل، وهدفًا إنسانيًا كبيرًا (كالتوفيق الإنسانى) أو (الاتساق والانسجام الاجتماعى) أو ما يشابه ذلك، لأنه هكذا، فهو يسعى بدافع هذا التشكل السردى نفسه أن يوجد، ثم يُعرّف ثبوتًا تطرفيًا ما يتخذه أقطابًا يتموضع بينها فيؤكد قربه لـ أو تماهيه مع فكرة الحكمة تلك فى أسطوريته التى يعتمدها بوصفها مقياسًا لمدركاته التالية وأحكامه السردية، جمالية كانت أو معرفية، من خلال

التعريف ومن خلال ما يتلو هذا التعريف من موضوعة بين - بينية كليهما في ذات الوقت.

أما من الجانب الثاني، فإن الانطباع الذى من شأن هذا السرد، والوعى الثقافى الذى يسكنه، إلقاه فى الروح هو أن محاولات التعرف وفق مفهوم الحكمة الميتافيزيقى ذاك - ومن ثم التمتع التالى بما لهذا المفهوم فى الوعى الحضارى العالم ووفق درجة أسطوريته التى يليها سرده الكبير من قيم تقيمه أو إعلانية - ليست إلا محاولات فعلية لحل إشكاليات تيارات فكرية أو فنية أو تقييمية هى فى طبيعتها تيارات متطرفة.

ولو افترضنا - على سبيل الجدل الخوض - وجود مثل هذه التيارات الفكرية والعقائدية أو الفنية أو السياسية على مثل هذا النحو المدعى من الرأى التضادية التكوينية والبساطة التعارضية البنائية، فإن فعل مقاومتها وفتح الباب، أما التخلص منها فلن يتأتى بالتوسط الإجرائى أو التواسط الشكلى أو التسوية التوازنية بينها، أو بمحاولة موضعيتها فى معادلات بنائية سردية وترجمة حرفية لموضع البين - بين فى ثقل مفرداتها المختلفة وتقدمها فى أنساق جمالية أو سياسية تعرفها تعريفاً قاطعاً يَسْطُ ويتجاهل اشتباكاتهما وأعماقهما ذات المستويات الكثيرة اجتماعية وسياسية وفلسفية، ذلك أن معكوس التطرف - وفق افتراض ثبوته على هذا النحو المُبَسَّط - هو العمق لا الوسطية. وإذا كان التعمق والتساؤل وما يستلزمه من انعكاس مبدئى على الذات، هو الحل المقترح لمثل هذه الأنواع من التطرف - إن وجدت - فهو أيضاً ما يمكنه فتح الباب أمام مقاومة التشكلات السردية الميتافيزيقية فى الوعى الثقافى المعاصر التى يقول هذا البحث بأنها سبب انفصال ذلك الوعى عن ذاته وعن أهدافه وموضوعاته التى هى مسئولياته فى الواقع الغائى المعيش.

ذلك أن من شأن مثل هذا التعمق والتساؤل أو "الانعكاس على الذات" تحليل مثل تلك التيارات الفكرية أو السياسية أو

الأخلاقية من قبيل التعرف على أسباب وجودها الموضوعية فى
الوعى وأساليبها المنهجية فى الإدراك أو الاستقبال الحضارى وقيمها
الحكمية الذوقية منها والأخلاقية، حال فعلها وتبديدها الحضارى العلم
والثقافى الخاص - أيًا ما كانت درجة تطرفها أو جزئيتها أو انزائها
المدعى أو دقتها أو حتى موضوعيتها وعلميتها - رغبة فى معرفة
آثارها الوعية والفكرية فى الفعل الحضارى العام سلبًا أو إيجابًا
وحتى يظل هذا التعمق على مقربة من تشكلات هذه الآثار فيمكنه
دومًا تحليل وتعديل ونقد أو إعادة موضوعة أو رفض أصولها الفكرية
والجمالية والاجتماعية المختلفة.

ولنا أن نُمثل على وجود هذا السرد الكبير كأحد أهم الأجهزة
الإدراكية التى تعمل فى وعينا الثقافى المعاصر، ولأن نشير بذلك إلى
قدر انسرابه وآلياته فى فعل هذا الوعى العام من خلال تحليل أحد
أهم تبادياته فى واقعنا الحضارى الحالى وهو قضية كان قد أثارها ذلك
الوعى منذ زمن بعيد كرد فعل فكرى على منتجات الحداثة
Modernism الغربية، العلمية والفلسفية، خاصة ما يتعلق منها
بالحانب التقنى أو التكنولوجى، فى محاولة منها (مفترضة) لتحفيز
الوعى العلم على التمثل بمثل هذا التقدم التكنولوجى دونما التخلّى
عما يراه ذلك الوعى بوصفه هويته (التقليدية) الموروثة، ألا وهى
قضية الصراع بين ما أسمه ذلك الوعى (الأصالة) و(المعاصرة).

والجدل الذى يتخذ هذا الوعى فى تعريفه لتلك القضية يبدو
منبثقًا من سؤال ضمنى يقطن فى القرينة الفكرية العامة منذ أن
وعت تلك القرينة على المكانة العلمية والفلسفية المسأخرة التى
يعانى منها وضعنا العلمى وعلى الضحالة السياسية والاقتصادية
التي نضعنا فى مصاف العالم الثالث وهو سؤال يتموضع فى
تشكلات لغوية تعكس سردية الوعى الذى أنشأها من حيث تعاملها
الأسطورى مع المنتجات الحضارية الغربية خاصة التكنولوجى منها
الذى يفصل المنتج الحضارى الغربى عن أصله الفلسفية والمنهجية

وظروفه السياسية / الجمالية، وأغلفته الاجتماعية وقيمته الأخلاقية والذوقية ومنطقه العقلي العلم، فيعامله بوصفه فعلاً حضارياً بريئاً كل البراءة من قيم المجتمع الغربي وجذورها في تاريخه. ومن ثم يظهر لنا مثل هذا السؤال في تشكلات من مثل: لماذا تخلف ركب حضارتنا عن غيرها من الحضارات؟ لماذا لم نتقدم تكنولوجياً مثلهم؟ إن لنا (عبقرية) كعبقريتهم وليس يتقصنا (في تكويننا) أى شئ؟ ولنتخذ على هذا السؤال نفسه مثلاً قد يوضح لنا ما نعينه بالتعامل الأسطوري مع المنتج الحضارى الغربى هو دخول الكمبيوتر، أو ما يسمى بالحاسب الآلى أو الحاسوب، مؤخراً فى المصالح الحكومية ودوائرها عندنا.

ربما قد لاحظ القارئ أن وجود الكمبيوتر فى تلك المؤسسات الحكومية لم يخفف بأى درجة ظاهرة من وطأة الروتين الحكومى وما يصلاه منه المواطن، بل صار هو نفسه مجرد إجراء آخر، وخطوة أخرى، وروتين آخر، يزيد - لا يقلل - من كم الخطوات الروتينية التى غالباً ما يلقي عبئها كاملاً على كفى المواطن لا على الموظف أو على المصلحة الحكومية أو المؤسسة التى يعمل بها هذا الموظف.

والمفارقة المبدئية هنا، وما يدعوا للاندھاش حقاً، هو أن ابتكار هذا الجهاز ونشأته وهدفه الحضارى الأساسى هو فى تخزين المعلومات وتنظيمها وتسهيل استرجاعها ومراجعتها؛ أى هو بالضبط فى ابتلاع كل تلك الإجراءات والأوراق والخطوات والروتينيات رغبة فى الوصول إلى درجة أعلى من الكفاءة فى التعامل المعلوماتى التوثيقى اليومى لتسهيل وتدقيق التعامل الإجرائى بين المواطن والمؤسسة. وليس علينا كى نرى ذلك إلا أن ندخل أى مؤسسة (حكومية أو خاصة) غربية فنلاحظ مدى تغطية هذا الجهاز لمعظم - إن لم يكن كل - الإجراءات المطلوبة لإغماز وثيقة ما أو توثيق وضع اجتماعى ما، أيأ ما كانت درجة تعقده وتشابك مفرداته، إذ إن ذلك ببساطة هو الهدف الذى من أجله ابتكر هذا الجهاز وتطور وانتشر

وهو على ذلك أيضا - أي هذا الجهاز - بقدراته التنظيمية المضمخة وسعاده المخزونية المتصاعدة وبطرائقه المنطقية الدقيقة، وجماليات أدائه العملية في أي من مجالات الفعل الحضارى العملى (العمارة والتصميم، الكتابة، المحاسبة والبنوك، التنظيم الإدارى، إصدار الهويات والرخص والتوثيقات... إلخ) يعكس آليات الوعى الحضارى الغربى الذى أنشأه وأساليبه الإدراكية ومناهجه في الاستنتاج والتدال الفكرى والثقافى وآليات إنتاجه الحضارى فضلا عن قيمه العلمية والأخلاقية والجمالية / السياسية وذوقه ومبادئه الإنسانية العامة. مما يضرب بجذوره فى تاريخ هذا الوعى منذ عصر النهضة والثورة الصناعية الأوروبية.

وما يهمنا فى ذلك هو قدر فصل وعينا الحضارى والثقافى هذا المنتج عن سياقه التاريخى وهدفه الذى أنشئ من أجله، وموضع وجوده وقاعدة فعله الأساس، وتحويله إلى مجرد ورقة أخرى وختم آخر فى سلسلة الأوراق والأختام المطلوبة ويتمكنا أن نتصور ذلك من خلال قياس مجازى يرى دخول هذا الجهاز المؤخر والمتأخر فى دوائرنا الحكومية الروتينية وكأنه دخول فى ماكينة السردية الأسطورية الكبيرة التى تعرف وعينا الثقافى والحضارى المعاصر فتعمل على صبه وفق منطقها الرومانسى الأسطورى فى قوالب أهدافها الميتافيزيقية المتسامية وتعريفاتها ثنائية البعاد فيخرج منها عارياً بشكل شبه تام من سياقه الأسمى وأهدافه العملية التى ابتكر من أجلها وموضوعه الذى تواجد للوفاء به وإرضائه؛ بل يخرج منسلخاً عن قدراته وخواصه التخزينية والتنظيمية التى هى سبب وجوده كمنتج حضارى؛ فيصير بذلك تعبيراً مباشراً عن تلك السردية والوعى الذى تسكنه - لا عن العلمية والموضوعية التى أنشأته - وتوابع وجودها وتأثيراتها الانفصالية وقدراتها على عزل الوعى وبأورته وإغلاقه فى ذاته وعنها.

وعلى هذا الأساس يطرح هذا السرد جدلاً مبدئياً ربما أمكننا تلخيصه فى العبارات التالية: إننا نستطيع من حيث المبدأ أن نجمع بين (الأصالة) و(المعاصرة)؛ أن نقدم هويتنا الخاصة بنا دون أن يقلل ذلك من قدر إبداعنا العلمى والتقنى والتكنولوجى العا. أن (نمسك العصاة من المنتصف) فلا يقلل فعلنا العلمى من قيمة تقاليدنا الموروثة، أو تقلل هذه التقاليد من قيمة دقة الفحص العلمى الموضوعى، ودافعية (التقدم التكنولوجى)، أو ما يماثل ذلك من عبارات.

وبالرغم مما يوحى به هذا الجدل من بداهة منطقية أولى أو (طبيعية) كما أشارت هاتشن سابقاً، خاصة فيما يتعلق بمحاولته الجمع بين الهوية الحضارية والتقدم التقنى، تحتوى أطروحاته المبدئية على عدد غير قليل من الافتراضات التى تبدو خالية من المشروعية العلمية المنوطة بالجدل الموضوعى والفلسفى، بل تظهر محتوية على عدد غير قليل من الناقضات المبدئية التى من شأنها تقويض أسسها المنطقية من الأصل.

على سبيل المثال، لو افترضنا أن أى فعل حضارى - أى فعل، قصيدة، سيارة، منزل أو مبنى، بناء شارع و وضع علامات مرور، قول موظف فى بنك أو مصلحة حكومية لمواطن ما، تعامل البائع فى حوانيت البقالة، طريقة السير فى الشوارع المصرية، أو غيره - هو فعل يحتوى بالضرورة على هوية الفاعل الحضارية والثقافية، فضلاً عن هويته الإنسانية العامة والنفسية الخاصة، فماذا يعنى إذا التكرير على الجمع بين الهوية الحضارية والتقدم التقنى المعاصر؟ إذ بذلك الافتراض يصير كل فعل حضارى معاصر هو بالضرورة حامل لهوية فاعلة، أى يحتوى على طرائقه التأويلية للقوانين التحتية التى تسمح بالفعل فى المجتمع، وعلى قدراته الإنتاجية لهذا الفعل وأساليب استدلاله واستنتاجه المعرفى وفقاً لهذه القوانين، ومناهج استقباله وإدراكه التى سمحت لهذه القوانين بالوجود ومنحتها المشروعية

اللازمة، والتي تشكل في نفس الوقت - مع غيرها من العوامل النفسية والظروف الاجتماعية والاقتصادية الخاصة - هوية ذلك الفاعل الخاصة به، واشتراكه المفارقة في هوية مجتمعه الحضارية العامة معاً، حتى وإن لم يرد هذا الفاعل طرح هذه الهوية في فعله

إن ما يشي به هذا التركيز (على الهوية في مقابل الفعل الحضاري التكنولوجي المعاصر) هو فهم أسطوري لأبعاد الفعل الحضاري واشتباكات الفلسفية يشير بدوره إلى مناهج تدال سردية - غير علمية أو جدلية - في تعريفه ذلك الفعل وفي تعامله معه لا من جهة واحدة بل من جهتين اثنتين: أولاً: بافترضه وجود تعارض مركزي بين مفردات تلك الثنائية مبنى على تعريف هذه المفردات أو رؤيتها بوصفها مراكز ثابتة في طبيعتها لا تتغير، وثانياً: هو إتباع ذلك بافترض - لا يقل سردياً أو أسطورياً - يرى في الجمع بين هذه المفردات أو التوسط السطحي بينها حلاً لقضية (تعارضها المفترضة، ودافعاً كفيلاً؟) يحث الوعي على الإنحاز العلمي والفلسفي؛ أي يرى في ذلك الجمع المتخيل حلاً (عملياً؟) يمكنه بصورة ما أن يوجد الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية الملائمة للنشأة والتطوير التقني والعلمي (بافتراض أن ذلك هو الهدف)، دوغما أن يقلل ذلك من هويته الخاصة التي من المفترض أن من شأنها التداوب والانتهاه بفعل التطور التقني والعلمي؟.

ولو افترضنا - على سبيل الحدس - أن مفهوم هذا الوعي عن إثبات الهوية هو مفهوم يحاول التمسك بالتقاليد والأعراف الإدراكية القديمة (الهوية) في مقابل التقاليد والأعراف الإدراكية الحديثة (المعاصرة) فيعمل على التوسط الانتقائي بينها للوصول إلى فعل إدراكي يجمعها (بشكل ما؟) لأشار ذلك بدوره إلى وجود افتراضين في هذا السرد الكبير يبدوان أكثر تناقضاً وأقل مشروعية من ذلك الافتراض السابق:

أولهما: أن هذه التقاليد والأعراف الإدراكية ليست بالفعل
منسوبة قديمها في حديثها ومكونة قديمها لحديثها ومؤسسة حديثها
على قديمها أردنا ذلك أو لم نرد

وثانيهما: أن هذا السرد ووعيه الذي يسكن فيه قد استطاعا
بالفعل تعريف كل هذه الأعراف والتقاليد الإدراكية وفهمها بشكل
غير قابل للمراجعة أو التشكيك أو التمحيص، فديمها على مر
العصور، وحديثها في الآن كليهما.

من زائد القول إذاً أن نرى في هذا التركيز على الهوية في
مقابل التقية المعاصرة، لا محاوله معرفية جادة لتعريف أبعاد الفعل
الحضاري الحالي وقيمه الجمالية وأدوات تلقيه وإنتاجه الثقافي
والعلمي، ولكن سعيًا خاصًا ذا طبيعة سردية للتثبيت والتثبيت
المتأخرين يقيّن المفردات المدركات الوعية يقوم بها هذا السرد الكبير
رغبة منه في موضعة حاملة بين هذه المفردات في اقتراب أو غناه مع
فكرة أسطورية رومانسية عن (الحكمة) قد صنعها وفق آلياته
السردية التسمائية والمتعالية.

إن ما يشير إليه هذا التركيز إذاً هو ليس المهم الموضوعي
بالتحليل العلمي لتبديلات واقعية، بل هو قدر تفشي هذا السرد
الكبير نفسه في واقعنا الثقافي الحالي ومدى امتلاكه لأساليب
الإدراك والتدال، وقدر انحراط الفعل الحضاري التأويلي وفقًا لآلياته
المعرفية. ومن زائد القول أيضًا أن نشير إلى أن ذلك السرد الكبير إذ
يفعل ما يفعل من أسطرة تفصل الفعل عن الهدف والموضوع،
والوعى عن الوعى بذاته وتشكلاتها العقلية والتكوينية، يسمد
مشروعيته كاملة من سلطة وجوده فقط - لا من جدل معرفي أو
علمي أو قدرة تحليلية أو موضوعية - إذ يظهر هذا السرد، كغيره من
السرد الكبرى، وثاقًا تمامًا من أن المجتمع (بألف ولam التعريف)
سيفلّقي ما يفترضه بوصفه مشروعًا، ويفهم ما يستنتجه تبعًا بوصفه
مقبولًا، ويرى في دلالات هذه الاستنتاجات حقائق بينة، ويعتمد

طرائقه فى البدال والتأويل بوصفها بدهية أو طبيعية. إذ إن أفراد هذا المجتمع، بفعل سكن هذا السرد الكبير فى وعيهم، يطمحون تعريف أنفسهم بتقص دور بطل هذا السرد: (الإنسان الحكيم المتزن) ويتطلعون للاشتراك فيما يحدد هذا السرد من أهداف إنسانية كبيرة هى (التعقل الإنسانى) أو (الهدوء والرصانة والنضوج) أو (الثقل الفكرى).. إلخ، وأن يكونوا أبطال صراعه الدرامى الكبير (الصراع ضد التطرف والمراهقة الفكرية) وأن يحملوا مقولته الإنسانية الكبيرة (مسك العصا من المنتصف) وعنوان وجوده: (الحكمة).

وليس لنا إلا أن نرى كم التشكلات اللفظية أو التراكيب التعبيرية التى اتخذتها هذه القضية المدعاة على مدار الحقب الزمنية الأخيرة وبطول الفعل الثقافى والسياسى فى مجتمعا المعاصر، حتى نرى مجرد حجم الوجود الذى يتمثله هذا السرد فى واقعنا الحضارى. ومن ثم تشكل هذه القضية فى أسمى كثرة ومتوعة وفقاً للحظة التاريخية المستدعاة فيها، ووفقاً للتيار الفكرى الذى يستدعيها فتصير قضية الأصالة والمعاصرة فى الثقافة الرسمية الإعلامية، وتصير قضية (التقاليد والتجديد) عند النقاد والمنظرين الأدبيين، وقضية (اليمين واليسار الإسلامى) عند باحثى الفلسفة والتاريخ الإسلامى، وقضية (الأصولية والحداثة) عند الباحثين الاجتماعيين، و(التقليد والتجريب) عند الفنانين والشعراء المعاصرين، و(الاتباع والابتداع) عند المشرعين القضائيين، و(التواصل والابتكار) عند مفكرى الجماليات Aesthetics والوجود، وفقاً للماضى ومقاييسه وقيمه (بافتراض معرفتها) أو الابتعاد عنه فى الوعى الثقافى بشكل عام.

وما يستدعى انتباهنا لأول وهلة فى كل هذه الثنائيات المزدوجة هو أنها - كلها تقريباً - ليست بمثل هذه الدرجة المدعاة من التناقض والمعارضة التى قد يوهمنا بها شكلها البنائى وتداولها السطحي وفق آليات سردها الكبير، بل تبدو جميعها فى حالة من المفارقة

Paradoxicality العميقة التي تشي بانثاق أحد أطرافها عن الآخر وتكوينه للآخر ووجوده في الآخر كقاعدة أو إطار عام له في نفس الوقت وبفس الدرجة التي تختلف فيها مفردات تلك الثنائيات أحدها عن الآخر اختلافاً نوعياً ملحوظاً؛ أى إن كلاً من مفردات هذه الثنائيات يمثل - على الأقل - جزءاً تكوينياً في مقابله المدعي. أراد ذلك هذا المقابل أو لم يرد. وما يبدو داعياً للتعجب عقب ذلك هو كم الثبوت والإيمان بوجود (جواهر) كنهية في الأفكار التي يفترضها موضعها في مثل تلك الأنواع من الثنائيات المتغابلة. ولنا حينئذ أن نتسأل - على سبيل المثال لا الحصر، ووفق نفس المنطق الذي طرحناه عليه - عما تعنيه لفظتي الأصالة والمعاصرة في ذلك التعبير؟ (وما يقابلهما بالقياس في الثنائيات السالفة) فلو افترضنا أن (الأصالة) تعني (العودة) لأفكار الماضي ومقاييسه الجمالية وقيمه الأخلاقية المنبثقة من وعي هذا الماضي الحضاري والثقافي وظروفه السياسية والاقتصادية والاجتماعية؛ وأن المعاصرة تعني الالتزام بما تمليه الظروف الاجتماعية والاقتصادية الحالية من قيم ومبادئ وصلات جمالية وأخلاقية وغيرها؛ فهل يعنى ذلك أننا استطعنا بالفعل أن نستوعب بشكل كامل أو مريض قيم ذلك الماضي وأفكاره ومقاييسه الجمالية والأخلاقية، وغيرها؛ فهل يعنى ذلك أننا استطعنا تعريف أسس هذه المقاييس في الوعي الحضاري لهذا الماضي وأصولها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، فضلاً عن مناهج ذلك الوعي الفلسفي والجذلية ومحددات تفاعلاته ورؤاه عن العالم والذات في تشابك كل هذه المتغيرات ومعقدتها؟

وكذلك فيما يختص بتعبير المعاصرة، هل استطعنا أن نستوعب استيعاباً كاملاً أو حتى مريضاً، ولو بشكل جزئي، قيمنا الحضارية الآنية الأخلاقية والسياسية / الجمالية، فضلاً عن طرائق تشكلها وأسسها في الوعي المعاصر وأصول هذا الوعي الحضارية الآنية والتاريخية في تشكلاته واشتباكاتة الكثيرة والمعقدة؟ هل واقعنا الآن

هو واقع واضح مُعرّف بدرجة يمكن التعرف عليها؟ وإن لم يكن واقعنا الذي نحياه بأنفسنا كذلك؛ فكيف يكون الحال إذاً فى الماضى الذى لم نعيشه أو نعبه خيرة العيان؟

ولو افترضنا أن ما يشير إليه تعبير (الأصالة) هو الأصول الفكرية والوعية فى الماضى بوصفها قابلة للتدقيق والتمحيص العمليين وخاضعة لنظريات أو بالأحرى لنظرات الباحثين والمفكرين على اختلاف تياراتهم الفكرية ومبوطهم الأيديولوجية؛ أى قابلة للتشكيك الموضوعى وإعادة التأويل والتشكيل، فلماذا إذاً تكون الأصالة أو الأصولية أو غيرها من هذه التعبيرات مقابلة أو متعارضة مع المعاصرة أو الآنية أو ما يماثلها؟ إذ حينها نصير هذه الأصالة تعبيراً مباشراً عن المعاصرة لا مضاداً له؟! ذلك أن افتراض إمكانية الفحص العلمى تعنى فى حد ذاتها علم وجود (جواهر) ثابتة وأركان راسخة فى المفحوص، إلا إذا افترضنا النتيجة قبل بدء البحث والتحري؛ أي إلا لو لم يكن ذلك بحثاً علمياً من الأساس، إذ بذلك التعريف تصير الأصالة مجرد موضوع علمى أنى كغيره من الموضوعات الخاضعة للمقاييس العلمية الآنية؛ أى تصير معبرة عن الفعل الحضارى الآنى لا عن الماضى.

وربما يكون القارئ قد استشف ما تشى به هذه الأسئلة فى محاولتها تبيان أسطورية المفاهيم التى يتحذاها هذا السرد الكبير أساساً لمنطقه وافتراضاته وإظهار سردية الآليات التى تشكل منهاجه فى الفهم والاستدلال والإنتاج الحضارى، من الإشارة إلى العواقب الانفصالية والتحجيمية المرتبطة باستسلام الوعى الثقافى لمشل هذه السرد والعمل بمقتضاها.

6. سرد (الشككية).

من أكثر السرد الثقافى الكبرى وضوحاً على سطح الفعل الاجتماعى وظهوراً على المستوى الحياتى المباشر وتأثيراً فى شخصية الفعل الحضارى المعاصر هو ذلك الذى أسميناه سرد الشككية الكبير،

لا لكونه أكثر انتشاراً أو تغلغلاً في الوعي الثقافي الحالي من السرود التي ناقشناها عليه، لكن لأنه السرد الوحيد فيهم الذي يتفق الوعي الحضاري عامة في مجتمعاتنا باختلاف تشكيلاته ومستوياته وتبديلاته على وجوده، ربما في صور تعبيرية وجدولة تختلف عن تلك التي نستخدمها في هذا البحث، بل وربما بشكل لا يُعرفه هذا الوعي عند من يرفضون هذا الوجود تعريفاً يطرح ما لهذا الوجود من صدى عندهم، لكنهم بدرجات مختلفة من التعرف والتعريف يرون هذا الوجود ويرفضون عبأه عليهم وفعله السلطوي فيهم ذلك أن هذا السرد الذي قبعت مفرداته وآلياته ومنطقه الإدراكي في وعينا الثقافي منذ بدايات انفصال مجالات الإنسان الكبرى (الحق والخير والجمال) - كأسئلة للعلم والدراسة العلمية، العدل والبحث القضائي والفن والدراسة النقدية - إلى مؤسسات كثيرة موازية لها خاضعة (لحكمة؟) الخبراء في كل مجال، يختص - أي ذلك السرد - بعلاقة المؤسسة الحكومية بالفرد في مجتمعنا الحالي، أي إنه سرد يسكن الفلسفة العامة التي تتحداها هذه المؤسسات الحكومية في واقعنا الاجتماعي والسياسي / الجمالي كخلفية لها في تعاملها مع الأفراد، فيشكل هذه الفلسفة وفق منطق السرد الخاص ومبادئ آلياته الإدراكية وقيمه الميتافيزيقية وطرائق استدلاله وإنتاجه الحضاري المعتمدة على هذه القيم والآليات ومبادئها الأسطورية، ويتمثل في كم ونوع وهدف الإجراءات الرسمية في تشكيلاتها المختلفة ودرجات جذبيتها الكثيرة وأنواع تواصلاتها المتنوعة الخاصة بمنح صفة الموثوقية للفرد في مجتمعنا هذا. تلك الصفة التي تشيأ في صور كثيرة من مثل: شهادة ميلاد، هوية أو بطاقة تعريف، جواز سفر، إجراءات التقاضي، استخراج شهادة مدرسية أو جامعية، إجراءات التعامل البنكي... إلخ.

ويمكننا تلخيص هذا السرد الكبير ومن ثم الفلسفة المؤسساتية التي شكلها ومكن فيها ومن خلالها وعينا الثقافي بأسره في كونه

المعكوس للمقولة القانونية التي تدعوا أن (المتهم بريء حتى تثبت إدانته) أي أنه يؤمن بأن (المواطن مشكوك فيه أصلاً حتى تثبت براءته)، مع الاعتبار أن تلك البراءة ذاتها لا يثبتها العقل وفق أبعاد المنطق والجدولة الموضوعية و لكن - وكما يمكن أن يكون انقارئ قد استنتج بالفعل - يثبتها مجموعة من الإجراءات الرسمية التابعة (الأوراق، والنماذج، والإمضات والأختام، والدمغات، والاعتمادات... إلخ) التي تعبر عن هذا التشكيك الجذري الأسطوري، فتطلب بدورها من الفرد إثبات الإثبات في دوار رأسى وحلقة مفرغة يغلقها هذا السرد الكبير حول مفهوم ميتافيزيقي مبدئي فيه عن (الموثوقية المطلقة) بحثاً عن إثباتات كاملة ونقية وجذرية ونهائية للحالة المطلوب منه توثيقها.

ويمكننا من حيث المبدأ أن نتخيل نوع الجدل الذي ينطوي عليه هذا السرد، والذي ربما أمكننا وضعه فيما يشابه العبارات التالية:

(الاجتمع ملئ بالمزيفين والكذابين والمخادعين، وعلينا - كيما تنظم أمورنا الحياتية - أن نثبت أصلية وعدم زيف الأشياء والحالات التي نوثقها بوصفها كذلك بما لا يدع مجالاً للشك. علينا أن نثبت كل ما يطلب منا إثباته وتوثيقه ببراهين كاملة وشاملة ونقية حتى نسد كل الثغرات التي يمكن لمثل هؤلاء المخادعين والمزيفين التسلل منها).

وهكذا يسعى هذا السرد الكبير أو تهدف أفعال الوعي من خلاله للوصول إلى سيطرة كاملة على جميع المقدرات الموثوقية التي تتطلبها منطق هذا السرد قبل منح تلك الموثوقية للأفراد ومن ثم، تتشكل آليات هذا الفعل أو منطق الاستدلال والإنتاج الحضاري الذي يتخذ الوعي الثقافي أساساً له في هذا الفعل وفق مجموعة افتراضات مبدئية سرديّة المنشأ وأسطورية الطبيعة تعكس رغبة ميناغيريّة غير موضوعية أساسية في هذا السرد لتثبيت جميع المتغيرات Variables الخاصة بتلك المقدرات، إما بداعله علم

صلاحيتها كأسس ومقاييس قابلة للاعتبار وقادرة على تشكيل الفعل الحضارى التابع لها أو بتجاهل وجودها أو رفضه رفضاً مطلقاً. وفى الحالتين تعكس تلك الافتراضات توجه هذا السرد والوعى الذى يسكنه نحو إلقاء عبء البرهنة التابعة لهذا التثبيت اللذين خلفتهما رؤاه الأسطورية ورغباته المينافيزيقية اللاعلمية كاملاً على المواطن أو الفرد فى المجتمع.

ذلك أن هذه الرغبة فى التثبيت ليست رغبة باحثة فاعلة تحمّل نفسها مسئولية التثبيت والبرهنة المطلقين اللذين وضعهما سردهما الكبير بوصفهما أهدافه العليا، بل هى رغبة متعالية تضع مسافة مبدئية بينها وبين المواطن تتسامى فيها على جميع التبعات والمسئوليات، اللهم إلا مجرد ذكر متطلباتها الإجرائية (غالباً بامتعاض شديد ؟) تلك المتطلبات التى تنبثق عن إرادتها الوصول إلى كمال إثباتى وبرهانى أسطوري، والبقاء فى مقعدها العالى مستمتعة بفعل تقييمها لما يقدمه المواطن: أحو جدير بالتوثيق أو لا، ومحفظة لنفسها حق رفضه المطلق الذى لا يستطيع المواطن حياله سوى محاولة الوقف عن متطلبات الجدارة والاستحقاق تلك، أيأ كان قدر استغنائها، وجذريتها الساخرة أو استحالة الوصول إليها كاملة

من أول هذه الافتراضات هو النفى شبه الكامل لأي مكان يمكن (لأمانة الفرد) أن تحتله فى سلسلة الإجراءات المطلوبة للوصول إلى أو الاقتراب من هدف هذا السرد الكبير الأسطوري عن الموثوقية المطلقة إذ إن هذه الأمانة تعد وفق منطق هذا السرد وأسطورية بمحى عن حقائق موثوقية خالصة متغيراً صخماً، لا يمكنه الاعتماد عليه، بل وعليه تثبته حتى يستطيع وفق قواعد استدلاله السردية فهمه والتعامل معه، ومن ثم يقوم هذا السرد وآلياته التى سكنت الوعى بافتراض علم وجوده أصلاً، بنفيه نفياً كلياً شاملاً من سجل اعتباراته وتقديراته ومفائيس تعامله وإنتاجه الحضارى ومبادئ استدلاله وجدلده المواطن إذاً - وفقاً لهذا السرد - هو مواطن

بالضرورة غير أمين، ومن ثم عليه منذ البداية أن يثبت الهوية، وهوية الهوية، وهوية الهوية، حتى يقترب هذا السرد ووعية الثقافي من ارتياح تلم لأنه - أى المواطن - قد اتصل بفكرة (الموثوقية المطلقة) التى تعبر عن ميثاقية الدفع المتسامى نحو كل ما هو سردي وضد كل ما هو علمي أو موضوعي أو ملأى

(البطل) إذاً فى هذا السرد هو (المحارب ضد التزييف)؛ الإنسان المنتزم بالقواعد واللوائح والقوانين التى أنتجتها سردية هذا السرد الكبير؛ الشخص الذى إن لم يتبع هذه القوانين حرفياً، فهو يتبع روحها ومنطقها وأساليبها فى الاستدلال والإدراك والفهم، وقيمها فى الاستيعاب والإنتاج والاستقبال، وقدراتها فى التفحص للموثوقية، والمكانة المنفصلة المتعالية التى تمنحها له وفقاً لرفضها الاعتراف بالتغيرات ونفيها وجودها ومحوها لأى اهتمام نى أثر بها؛ هو الشخص الذى يتفاعل فى مكانه الحضارى وفق أبعاد سلطة وجود هذا السرد فى وعى المجتمع الثقافى بفعل رغبته (التي تعكس رغبة هذا السرد الكبير الذى يسكن وعيه) فى حالة نقية من الموثوقية الخالصة.

أما أثر هذه البطولة الفعلية، فهو تحويل المجتمع بأسره إلى مجموعة من المحتالين والكذابين والمخادعين. ذلك أن هذا السرد بفعل بناءة منطقته فى التعامل على أساس وجود المزيفين والكذابين نى المجتمع هو يعتمد وجود الزيف والكذب أساساً تتشكل عليه إجراءاته ومتطلباته التوثيقية وما يليها من نماذج وإمضيات وأختام. إلخ. ويرفضه الاعتراف بوجود الأمانة كمتغير موضوعي حتمى، هو الوجود الأكبر الذى عليه أن يحتويه فيحوله إلى قاعدة جدلية لإنتاجه الحضارى وفعله الإدراكي كليهما فى ذات الوقت، هو يصنع مفهوماً أسطورياً عن الفعل الحضارى واشتباكات مستوياته لا يحاول فيه رؤية حتمية متغيرات تلك المستويات والعمل على استيعابها، بل يحاول تثبيتها بالنفى أو التجاهل أو التسطح حتى يمكنه وفق آلياته السردية

أن يفهمها أو يتعامل معها فيحولها إلى مجرد أشكال وهمية ليست ذات فعل أو تفاعل بل هي مضايقات يجب علينا التخلص منها؟ من شأن هذا الافتراض إذاً محو قيمة الأفراد الإنسانية واعتبارهم كمًا مهملاً ليس ذا أثر فاعل إلا بالقدر الذى يمكن أن تُبرهن عليه موثوقيتهم التى هى مجموعة من النماذج والأوراق والأختام وفقاً لهذا السرد ومبادئه فى الوعي؛ أى تختصر أهمية الإنسان المعاصر وقيمة وجوده ككيان عاقل فى الفلسفة المؤسسية التى تحكم العلاقة بين المصلحة الحكومية والأفراد فى مجتمعنا هذا فى مجموعة الأوراق والاعتمادات التى يمكن هؤلاء الأفراد تقديمها.

أما الافتراض الثانى الذى يتخذ هذا السرد فهو افتراض أن السيطرة الكاملة - لا أقل - هى وحدها ما يمكنها تحقيق الموثوقية التامة وسد ثغرات القانون، وهما فكرتان أو تصوران أسطوريان يبحثان عن مطلق ميثافيزيقى ليس له، ولم يكن له يوماً، تبدل مائى، السيطرة الكاملة على مفردات التوثيق هو أمر خاضع - ربما بكامله - لآليات التأويل المستخدمة، وكذلك الموثوقية التامة، وكلاهما خاضع للقيم الأخلاقية والجمالية / السياسية التى تسود فى مجتمع معين فى ظرف تاريخى معين، وتحكمهما عوامل اقتصادية واجتماعية كثيرة ومتغيرة ومتنوعة ليس فقط من قبيل تحديد معانيهما الدلالية واشتباكاتهما، ولكن أيضاً من قبيل الوجود وإمكان الفعل أساساً.

والهدف الإنسانى الكبير الذى يتخله هذا السرد إذاً هو ما يشابه (الأمانة الكاملة) أو (الموثوقية المطلقة) أو (البرهان الخالص) أو شئ من هذا القبيل، والتأثير العملى لهذا التهديد الميثافيزيقى هو فتح الطريق أمام رؤية أفراد المجتمع لمنطق تعاملهم مع المؤسسة بوصفه منطلقاً صورياً، لا يمت لهم بصلة، ولا يعبر عنهم ولا يصفهم ولا يتأتى لهم منه سوى كل مجرد عنهم ومسيطر وثقيل عليهم، ومن ثم إجبارهم على الالتفاف حوله والتلاعب لاختصاره وتقصيره وتلافيه

وتصير الدراما أو الصراع الإنساني الكبير الذى يتحلله هذا السرد هو (الصراع ضد الفوضى) أو (الكفاح لفرض النظام) أو (مقاومة التزييف والاحتيال) أو (الحرب ضد الفساد الإدارى) أو شئ من هذا القبيل، أما تأثيره الفعلى فهو - على العكس من ذلك تماماً - هو تشجيع مثل هذا التزييف والمخادعة نفسها، بل وإجبار الفرد عليها أحياناً كثيرة.

ذلك أن إصرار هذا السرد فى الوعى على فكرة مبتازيقية عن الموثوقية الكاملة، وابتكاره وفق هذه الفكرة مجموعة ضخمة من الإجراءات الرسمية المضحكة فى جذريتها أحياناً التى تبحث عن الرهان وعن إثبات البرهان وإثبات إثبات البرهان من مثل... إثبات من الموظفين لا تقل روايتهم عن خمسين جنيتها يوقعون على إقرار يقول بكذا وكذا من الخلف والوسط والمقدمة و... على أن يكون محتوماً بحتم شعار الجمهورية وبحتم مصلحتيهما الحكوميتين وموثق من مديريهم ومن مصلحة كذا وكذا... إلخ، هو يحير الفرد بغياه أسطوريه بحثه عن تلك الموثوقية الكاملة، وبسخرية المطلوب وبعده الشديد الواضح عن أية موضوعية أو منطقية - على اللجوء إلى أساليب تختصر أو تقصر من مشواره الإدارى الطويل وتعاملاته الإجرائية الكثيرة كلما أمكن ذلك وأينما أتاحت الفرصة لذلك، حتى ولو كان ذلك بالتلاعب والالتفاف حول هذه الإجراءات وقوانينها، أو حتى بالتزييف الذى تشكل محاربته (كما يدعى هذا السرد وجدل منطقته) الدفع وراء أفكار هذا السرد الأسطورية وبطولاته وصراعاته المدعة. بل ربما يعتبر المواطن مثل هذا الاختصار فعلاً واجباً لا يستطيع بدونه تسير أمور حياته اليومية هذا

القصة على ذلك لم تنته بعد؛ فالأفراد الذين يرون فى بعض هذه الإجراءات أو كلها منطقاً مقبولاً يمكن من حيث المبدأ التعامل مع مفرداته الاستدلالية والإدراكية وطرائقه التالية فى الإنتاج الحضارى - سلباً وإيجاباً - هم بدورهم - وربما من حيث لا يدرون -

بشركون فى حلقة التثبيت المقرغة التى يفرضها وجود هذا السرد
فى وعيهم الثقافى. إذ إنهم حين يفعلون ذلك يفعلونه من قبيل دراية
أساسية بمفردات جدل هذا السرد الأسطورية فيتوقعون منه مجموعة
من الأفعال أو الأحكام والاستنتاجات التى يطبقونها - فى أغلبها -
كل فى مكانه الحضارى الخاص به.

وهم أيضاً - ومن نفس المنطلق - قد طوروا مجموعة من
الأساليب والطرق التحتية (الوساطة، المحسوبة، الرشوة أو الارتشلة،
التلاعب، الالتفاف حول إجراءات ومتطلبات الموثوقية التى يفرضها
هذا السرد) التى من شأنها فى ذاتها أن تقيم لهم توازناً يستطيعون
من خلاله الوفاء بمتطلبات هذا السرد - على المستوى الشكلى على
الأقل - وفى نفس الوقت الحرص على تطبيق جدل متطلباته على
المواطن فى أماكنهم الحضارية. ذلك الحرص الذى يسمدون آلياته
المنبثقة عن وجود هذا السرد الكبير فى وعيهم من فعل التفافهم
حول متطلباته الإجرائية نفسها؛ أى من خبرتهم بالثغرات التى يمكن
النفوذ منها لاختصار تلك المتطلبات. وهو الأمر الذى من شأنه:

أولاً: أن يعكس مدى تغلغل هذا السرد ومنطقه وجدله فى
وعيهم الثقافى العام، ومدى تشكيله لمذركاتهم الوعية وطرائقهم
الاستنتاجية والإنتاجية المؤسسة على هذه المذركات.

وثانياً: أن يثبت وجود هذا السرد كحالة طبيعية أو بديهية فى
وعيهم منتظم وفق آلياتها مفردات للتدال والإنتاج الحضارى عامة،
ليس للوعى منها فكاك، وهو ما تريد السرود الكبرى جميعها إيهامنا
والإلهة فى روعنا.

الفصل الثالث

التشبيهية وسلطة التصور

1- التشبيهية،

أبدأ الفصل السابق محاولاته لإيضاح أحد جوانب أسباب وجود حالة الترهل والانفصال الحضاري التي يعاني منها وعين المعاصر بافتراض أساس يشير إلى أن أسباب هذه الحالة تكمن في وجهين يتعلقان كليهما بطبيعة تشكل هذا الوعي وخصوصية هويته في تداخلهما أحدهما في تكوين الآخر، وفي اختلافهما المفارقي النابع أحدهما عن الآخر؛ أولهما هو سردية Narrativeness هذا الوعي التي مثلنا عليها بمجموعة قليلة من السرود الكبرى - Grand Narratives الثقافية والمافية التي تشكل ذلك الوعي لتحكم آلياتها الاستدلالية والاستنتاجية ومنطق أحكامها القيمة والتنوعية، وأفعاله الحضارية وقيمه الوجودية وذوقه الجمالي وميأساته النفسية، بفعل بحثها الميتافيزيقي الدائم عن (الجوهر)، وافتراضه في الأشياء، وبالفعل الترسخي التثبتي لآلياتها الإدراكية المؤسسة على هذا البحث وهذا الافتراض، وبفعل عجزها شبه الكامل عن الرؤية إلا فيما يتسق مع، أو يمكن حشره في أطرها المرجعية السردية المبنية على هذه الآليات.

وهو ما يقودنا بدوره إلى الوجه الثاني لأسباب هذا الانفصال ألا وهو تشبيهية هذا الوعي؛ أو رفضه لكل ما لا يمكن اختزاله أو اختصاره أو بلورته أو - بالأحرى - (تشبيهه)، وكأنه غير موجود، أو غير قابل للوجود، ومن ثم عماء عن كل الموجودات التي تتناقى فلسفات وجودها وتفاعلات تلك الفلسفات الوجودية مع منطقها البدهي المدعى وأدواته الأسطورية في التعريف والتعرف والإدراك من هذا المنطلق تمثل تشبيهية هذا الوعي جزءاً في سرديته، والعكس

أيضاً، بالقدر الذى تختلف التشبيهية عن السردية من حيث النوع الإدراكي ومنطقة الفعل الخاصة بكل منهما داخل المنطق العملى لأفعال هذا النوع فى الحيلة اليومية، فعلى حين تبدل سرديّة هذا الوعى بشكل مباشر فى منطقة فعله العملية فى الحيلة اليومية - كما رأينا - تبدل تشبيهيته - كما وشت تحليلاتنا السابقة للسرد الكبرى - فى رؤاه العامة والكلية للواقع ولكانه فى العالم، برغم علم إنكار تبيديها كخلفية للفعل العملى وقاعدة تحتية له.

والعكس تماماً يمكن أن يطرح بوصفه صحيحاً أيضاً، فبينما يمكن لتشبيهية الوعى أو اندفاعه نحو الإيمان بالتصورات التشبيهية عن الواقع بوصفها هى ذاتها الواقع، أن تبدل فى الفعل العملى اليومي كظل ملازم لجوانب هذا الفعل بغض النظر عن وجهة النظر أو زاويته المستخدمة، تبدل سرديته فى رؤاه العامة التى تشكل هيكل جسد هذا الفعل وأرضية نظام عمله الدينامي؛ برغم علم إنكار تبيديها كخلفية مباشرة لآليات هذا الفعل العملى فى الحيلة اليومية. وهكذا يمكننا أن نرى مدى مفارقة وجهى الوعى اللذين عرفناهما بالسردية والتشبيهية فى انبثاقهما الجدلى من تشكلات أحدهما فى الآخر، ووجودهما المشكلاتى فى لب تكوين أحدهما للآخر.

وكما أشرنا فى مقدمة الفصل السابق فيما يختص بفكرة السرد الكبرى عند ليوتار، فإن فكرتى التشبيهية *Simulacra* والواقع المشابه *Hyperreality* عند المنظر الفرنسى جان بوديلار، تعبر عن تحليل هذا المنظر للظواهر الفكرية والاجتماعية المرتبطة بالمتجمع الغربى؛ خاصة فيما يتعلق بتأثير تكنولوجيا الاتصالات الحديثة على العقلية الحضارية الغربية وعلاقة الذات الفردية بالنحى

الجمالي أو السياسي الذي تفرضه هذه التكنولوجيات على الواقع الموضوعي في استيعاب هذه الذات له والتعامل معه.

أى بالرغم من ارتباط هذه الأفكار بالهوية الحضارية للمجتمع الغربي وماها من تشكلات وجذور ومستويات تختلف منهاجاً ونوعاً وملامح عن مثيلاتها في الحضارات الأخرى بما في ذلك حضارتنا الحالية. فإن هاتين الفكرتين أهمية تعريفية خاصة في سياقنا هذا تضي - كما سنرى - جانباً آخر من جوانب أسباب هذا الانفصال وسبل تبيده. علينا إذا منذ البداية أن نعيد تعريف هذه الأفكار في هذا السياق وأن نستخلصها بما قد يشتبك معها، ويختلط بها من مفاهيم وتصورات وأفكار أخرى حتى يمكننا التعرف عليها فضلاً عن استخدامها استخداماً يبين اتصالها بافتراضاتنا المبدئية.

2 التشبيه والواقع المشابه

يقول بوديلار:

يرى كل منا نفسه مُرَقَّى لأزمة التحكم في جهاز افتراضي، منعزلاً في موضع استقلالية تامة، على مسافة لا تنتهي من كونه الأصلي كما لو كان في محل رائد فضاء يسكن فقاعة (تمثلها بدلته الفضائية)، موجود في حالة من اللاوزن تحير الفرد على البقاء في رحلة دوران حول . أرضية، وعلى الاحتفاظ بسرعة كافية في مساحات اللاوزن كي يتحاشى اصطدامه مع كوكبه الأصلي. ومن ثم يطارق إدراك حالة القمر الصناعي هذه في علاقتها بعالم الحياة اليومية مع رفع حالة العالم المنزلي الخاص لمحار الدائرة السماوية باعتبار الوحدة الحياتية: غرفتي النوم/ المطبخ/ الحمام، كوحدة معيشة فضائية حول قمرية ومن ثم فضائي Satellite (الواقعي) (أو تحويله إلى قمر صناعي فضائي). وهكذا تحدد يومية المسكن الأرضي - مفترضاً في الفضاء - نهاية المينافيزيقا (في المجتمع الغربي) وتشير إلى بداية الواقع المشابه: ذلك

الذى كان يوماً مُسلطاً على المستوى العقلى: الذى كان
يعاش كصورة بلاغية فى المسكن الأرضى. من الآن فصاعداً
هو مسلط بشكل كامل دونها صورة بلاغية وواقع بكامه فى
مساحات الفضاء التشبيهى⁴⁵. التعبيرات بين الأقواس : (أ) من
إضافة المؤلف.

هناك أربعة نقاط وصفية يدعونا هذا المقتبس لتأملها فى سياق
هذا، يمكنها بدرجة أو بأخرى تلخيص ما نعتيه بالتشبيهية؛ أوها
يختص بالفارق بين المعنى الفلسفى للتشبيه البلاغى والتشبيهية فى
استخدامنا هذا. وهو فارق لا يحاول وصف أشكالهما Forms كما هو
الحال فى الفارق بين السرد والسردية مثلاً، فيعرف أحدهما بأنه عام
والآخر بأنه تبيد خاص، بل هو فارق خاص بدرجة واقعية الواقع فى
كل منهما؛ وأشكاله المختلفة فى الفعل الذى يقوم به كل فى دوره
ووفق آلياته - أى بقدر نفاذ رؤية كل منهما الوعية خارج درجات
تبيدها. فبينما يفترض التشبيه وجود كيانات ما لها ثبوت إجرائى

45 انظر:

Jean Baudrillard, *The Ecstasy of Communication*, Caroline Schutze (trans.), (New York: Semiotext (E)
Foreign Agents Series, 1988), pp.15-16.

المقطع المترجم هو

Each individual sees himself promoted to the controls of a hypothetical Machine, isolated in a position of
perfect sovereignty, at an infinite distance from his original universe, that is to say, in the same position as
the astronaut in his bubble, existing in a state of weightlessness which compels the individual to maintain
sufficient speed in zero gravity to avoid crashing into his planet of origin. The realization of the orbital
satellite (leads) to the elevation of the domestic universe to the celestial metaphor, with the orbiting of the
two room/kitchen/bathroom unit in the last lunar model; hence to the satellization of the real itself. The
everydayness of the terrestrial habitat hypostatized in space marks the end of metaphysics, and signals the
beginning of the era of hyperreality: that which was previously mentally projected, which was lived as a
metaphor without a metaphor, into absolute space of simulation.

مادى أو خبروى حدسى معين، وهى من ثم تتفق أو تختلف وفق هذا الثبوت الكيانى - المؤقت أو الدائم، الجدىل الموضوعى أو المتصور والمتخيل، الثابت الأسطورى أو الوجود العلمى المشروع - من قبيل الوجود الفعلى المدرك، تشير التشبيهية إلى حالة وعية يتنقى فيها الواقع وكيانه الكلى، ومن ثم تشير التشبيهية إلى حالة التشبيه (إبان فعله الإدراكى التواصلى مع الواقع المدعى بوصفه الواقع النهائى دون معرفة منها بقدر هذا الادعاء أو بعلم ثبات هذا الواقع أو بدرجة اختزاليته وصورته. أى إن التشبيهية هى التشبيه الذى ننطفى فيه الفواصل المدعاة بين المشبه والمشبّه به ليصيرا كلاهما الواقع بعينه

وثانيها: أن التشبيهية تدعى ادعاءً نيتشويًا⁴⁶ ضمناً أن رؤية الواقع كما هو عليه، ولو حتى من قبيل التشبيه (ما يسميه بوديلار فى المقتبس السابق الحجاز أو الصورة البلاغية) هو أمر غير محتمل من حيث المبدأ. إذ إن فعل التشبيهية فى الوعى الذى يسكنه ينقل الواقع كاملاً لمستوى (فضائى) آخر، كما يقول بوديلار، له نفس صفات ذلك الواقع ولكنه فى حالة صورية مختزلة أو مبلورة، ومن ثم يكون نفيه لهذا الواقع نفيًا مؤسسًا على خبرته التشبيهية به! أى على إيمانه الكامل تقريباً بدقة واقعه المشبه ومن ثم بانتفاء ما هو غيره أو تحته

46 نسبة إلى الفيلسوف الالماني المعروف (1844-1955) نيتشه Friedrich Wilhelm Nietzsche. وفلسفته المعروفة باللائرية أو Nihilism.

انظر:

- The Cambridge Dictionary of Philosophy, Robert Audi (ed.) (Cambridge: Cambridge University Press, 1955) p.532-7.

- R. J. Hoagdale, A Nietzsche Reader, (London: Penguin, 1977).

أو خلفه، أى بانتقل الصورة الأصلية للواقع انتقله كاملاً (ما يسميه بوديلار (الكوكب الأصيل)).

وثالثها: أن كلا الحالتين، الواقع التشبيهي *Hyperreality* والتشبيه الصوري للواقع *Simulation* هما صورتان من التشبيهية يعملان من خلال فصلهما شبه التلم للوعى أى ثغرة يمكن أن ينفذ من خلالها لرؤية موقعه التشبيهي من خارج الواقع الذى يؤمن به، أى يضعان حوائط وأغلفة ومستويات تشبيهية كثيرة أمام احتمال محاولات هذا الوعى الانعكاس على الذات.

ورابعها: أن هناك واقعاً وعياً أساس يعيل به الوعى نحو احتمالات السيطرة (أزرة الجهاز الافتراضى فى تعبير بوديلار) أو ما أسماه هابرماس سابقاً (الأمان الوجودى)، يعمل - وفق جدلنا هذا - على فتح الباب أمام السردية والتشبيهية لامتلاك الوعى وتأطير مفرداته - رغبة فى الوصول إلى هذه السيطرة وهذا الأمان ومن ثم الأسطورة وتثبيت واختزال واختصار الواقع فى صيغ كلية وتعميمية، ومتسامية، وعفوية، ومشاعرية، وترسيخية، إلا إنها جيفاً صيغ (مطمئنة)، تمكنه من الطموح لما هو ميتافيزيقى أعلى، وتوفر له درجة من الراحة الوجودية تحميه من اقتراضات الجهل والعمى والدفع نحو المعرفة وتعرله عن نحر الأسئلة المحملة لمسئولية رفض ما تبدو عليه الأشياء فيصير عزله عن الواقع هو واقعه المنعزل الأسطورى التشبيهي نفسه الذى لا بديل له ولا حيلة لنا فيه.

وربما يمكننا على هذا الأساس أن نستنتج عددا موازياً لهذه النقاط الأربعة من الآليات التشبيهية التى يديها الوعى الحضارى فى عتمتنا المعاصر.

أولها: هى آلية التجريد *Abstraction* أى دفع الأشياء والأفكار إلى وجود مجرد له سلطة البنية و سطوة السردية، ومن ثم هو وجود ذو موضوعية مدعاة يحاول أن يمنح ذاته هذه الصفة لا بحثاً عن جدولة جدلية فلسفية للواقع ولكن لتثبيت قيحه السردية وسلطته التشبيهية

التي يتفصل بها ووعيه عن هذا الواقع، ويدعى بها ووعيه ذلك الانفصال نفسه بأنه هو الواقع؛ إذ إنه يتضمن ادعاء الموضوعية ذلك يحاول إكمال صورة التجريد في الواقع المشبه الذي يفرضه، ويحاول أيضاً إغلاق حلقة السردية في الفعل الإدراكي هذا الوعي المُستقبل لهذا الواقع والمنتج له.

وثانيها: هي آلية الطرح Subtraction الناتجة من الإيمان بواقعية الواقع المشبه في فعل تشبيهه نفسه، بمعنى استحضار الواقع المشبه لا بوصفه خارطة لواقع مغاير، ولكن بوصفه خارطة الواقع الممكن الوحيد؛ أى باختصار أو (طرح) الواقع المشبه من الواقع المفترض ونفى ما يتبقى بوصفه غير موجود؛ فيصير تطابقهما تطابقاً كاملاً هو طبيعة هذا الواقع واكتماله وتكم وجوده الذي لا شك فيه.

وثالثها: هي آلية (العزل) أو الحماية Insulation أى اكتمال حماية هذه التشبيهية للوعي الذي يسكنه من خلال وضع طبقات كثيرة ومتنوعة من الجدل السردى فوق فعلها تحول هذا العزل نفسه إلى عمل أسطوري متسلم له جاذبية البطولة هو محل للطموح الخاص والمتعالى.

ورابعها: هي آلية المرجعية Referentiality التي تشير إلى محاولة هذا الوعي التشبيهى الالتصاق بمرجعية دلالية معينة - نصية فى أغلبها - تحدد معانى تبدو واضحة الدلالة على المستوى اللغوى السطحي يستطيع من خلالها إثبات مشروعته فى الوجود وجدارته فى التمثيل وواقعيته الصورية التي هى الواقع كما يعرفه وعيه.

3. تشبيهية الوعي وسلطة التصور

ربما يمكننا أن نرى فعل هذه الآليات الأربع فى السرود الثقافية والعاطفية الكبرى التي ناقشناها فى الفصل السابق للاستدلال على سردية الوعي الحضارى المعاصر، فضلاً عن مفهوم البنية الذي ناقشه

الفصل الأول بوصفه عنوان حالة الانفصال الوعى عن الذات التى بعانى منها هذا الوعى وخطوطه العريضة على سبيل المثال فى مناقشتنا لما أسميناه بسرد (التهازم بالوضع الاقتصادي) قد أوردنا مثالا حياتيا هو حوار قلم به سائق إحدى الحافلات الركابية الصغيرة ومساعدته واشترك فيه ركاب الحافلة، بدأ بقول مساعد السائق مشيراً لأحد الركاب الواقفين على حافة الطريق (هناك خمسة وثلاثون قرشاً واقفن على حافة الطريق) وانتهى بابتسامة ركاب الحافلة. فى هذا المثال تبدو آليتا الطرح والتجريد واضحتين تماماً وآليتا العزل والمرجعية كامنتين خلف تباديات الآليتين الأوليين.

ويبدو بذلك هذا المثال معبراً عن تشبيهية الوعى الحضارى الخالى بقدر تعبيره عن سرديته. مساعد السائق لا يضع فواصل بلاغية بين الراكب المنتظر بوصفه كياناً إنسانياً، والخمسة وثلاثون قرشاً بوصفهم قيمة تشبيهية، الراكب بكل صفاته وأعماقه وتعقداتها هو واقع مشبه مختصر ومختزل؛ أو بالأحرى هو واقع مبلور فى قيمته المادية، وهو بذلك الواقع الواقعى الوحيد فى وعى مساعد السائق - وكما رأينا وفق آليات ذلك السرد الكبير - وفى وعى السائق والركاب أيضاً ما بين هذا الواقع، والواقع المفترض (الذى يمثله كيان الراكب الإنسانى فى هذه الحالة) قد تم (طرحه) من قبل هذه الجماعة بوصفه غير موجود؛ أو غير قابل للوجود فى هذا السياق وفقاً لآليات ذلك السرد الكبير الإدراكية وسطوة امتلاك صورية هذه التشبيهية على وعى الجماعة. إذن الفعل التشبيهى فى هذه الحالة وفق هذا السياق يحول الراكب بالفعل إلى قيمته المادية وحدها فى وعى الجماعة، أى يحوله على ما (يمثله) هذا الراكب، إلى ما هو (صورة) له. على تشكل صورى خالص يتنى به واقع هذا الراكب المفترض (الكيان الإنسانى المعقد) انتقلاً يجعل من مجرد احتمال وجود هذا الواقع احتمالاً غير مشروع؛ لماذا يمكن لهذا الراكب

كموضوع واقعي أن (يمثل) للسائق ومساعدته ومشروعية اتصالهما بالراكب في حلقة التهازم المتبادلة في هذا السرد سوى بضعة القروش تلك؟ هل يمكن له أن (يمثل) كياناً إنسانياً معقداً مختلفاً موضوعياً. إلخ؟ وفق ماذا؟ السرد التهازمي الكبير الذي يسكنهم جميعاً لا يستطيع أن يسمح بمثل هذه الموضوعة الجدلية، بل يصفها وفق جدله السائد بالرومانسية وعدم النضوج وعدم الالتصاق (بالواقع؟). ذلك الواقع الذي هو توازٍ مختصر ومختزل لهذا الواقع يتنقى فيه الواقع انتفله نوعياً كاملاً ويتعزل به الوعي انعزالاً حامياً له من احتمالات التفكيك والتحليل والمجابهة. والمرجعية التي تعتمد عليها مشروعية هذه التشبيهية في هذه الحالة هي سلطة وجود هذا السرد نفسه في الوعي الحضاري للجماعة المستقبلية.

وبالمثل في معظم السرد الكمرى خاصة تلك التي ناقشناها في الصفحات السابقة، سرد (الحكمة أو موقف البين - بين) الذي يحدد ثوابت كهنوتية ميتافيزيقية في هويات الأفكار التي يقابلها أحدها بالآخر كما لو كانت على رقعة الشطرنج فيضعها في واقع مشابه، هو جُلُّ واقعها عنده، وكل ما يمكن أن يكون لها منه وفق صورية تشبيهية. وكذلك سرد (الشكية) الباحث عن موثوقية مرجعية (مطلقة) وصيغ تعريفية و(أمنية) تامة وكاملة وسيطرة رقابية أسطورية على تلك الموثوقية وهذه التعريفية، يعتمد عليها في تعاملاته اليومية وفعله الحضاري، فينقل الواقع من مستواه العقلاني الموضوعي إلى مستوى صوري تشبيهي يتنقى فيه كل ما لا يتفق معه أو يناهضه، في حلقات مفرغة ميتافيزيقية كثيرة من التشبيهية يطلب فيها الرهنه على الإثبات الذي يثبت الموثوقية والبرهنة على الرهنه. ويستخلص منها راحة وجودية تلصقه بفكرة سردية / تشبيهية بطولية عن محاربة الفساد، فيستمتع بما تمنحه من سلطوية رقابية متعالية.

وكذلك سرد العبقريّة الذي يرى في بعض الأفراد (جواهر) إنسانية فذة تعبر عن حلم نفسي دفين يسكن محيطه الحضارية السردية عن البطل الإنساني (المخلص) ذي (الجوهر) الإنساني الخاص، صانعاً بذلك لمفهوم أسطوري عن الإنسان يخفى فيه الواقع الموضوعي لهذا الإنسان اختفاه تاماً، فيصير (العبقري) هو شبهة الواقع التي لا أصل لها فيه، ومن ثم هي جُلّه ومنتهاه وقدر اكتماله الذي لا يمكن التشكيك فيه.

ويمكننا من حيث المبدأ أن نستطرد كثيراً في وصف هذه التشبيهية وفعل الوعي من خلالها ووفق آلياتها والتي تتداخل تكوينياً في سرديته. نلك السردية والتشبيهية كلتاهما تشكّلان جانبيين من جوانب أسباب انفصاله عن ذاته وموضوعه ومسئوليّاته الحياتية التي هي هدف أفعاله ومن ثم يؤسسان لانفلاقه على هذه الذات وبأورته فيها وما ينتج عن ذلك من حالة الترهل العامة التي وصفنا بعض مظاهرها في هذه الدراسة. لكننا رغبة في الإيجاز سنأخذ مثلاً آخر وحيداً قد يزيد من فهمنا لأبجديات هذه التشبيهية وفعلها السلبي في الوعي الساكنة فيه هو بعض جوانب منهج التقديم الإعلامي في جهاز التلفاز المصري المرتبطة برسميته أو بادعائه (تمثيل؟) المجتمع، وقيمه وأدواته المعرفية، وآليات إنتاجه واستقباله الوعي الحضاري.

وربما يمكننا أن نعرف هذا التمثيل وادعائه من جهتين. أولهما يختص بافتراض هذا الإعلام المبثوث معرفته وإدراكه (الموضوعين؟) للواقع الذي يدعى تمثيله، فيما يتعلق بقيمه الجمالية والأخلاقية، ومن ثم أدوات فعله الحضاري ومناهجه في الاستقبال والإنتاج الثقافي والعلمي والجمالي / السياسي.

وثانيهما: يختص (بقرضه) (المؤسس على هذا الافتراض) مجموعة معينة من نلك القيم، ومستويات محددة من مستويات هذا الفعل الحضاري، وأشكالاً معينة من أشكال الاستقبال والإنتاج، أي

- باختصار- يختص هذا الجانب بتقديم هذا الإعلام ممثلاً فى جهاز التلفاز لنماذج معينة من الواقع بوصفها الواقع المفروض إن لم تكن هى الواقع الوحيد.

أما من قبيل افتراض المعرفة الكلية، فإن هذا الإعلام - خاصة فيما يتعلق بجهاز التلفاز- يختلف عن المجتمع من حيث ادعائه تمثيله، ويمثله من حيث لا يدري أنه يمثل ذلك أنه حين يفترض مثل هذا النوع من المعرفة لنفسه هو يتعامل وفق نفس آليات السردية التى تسكن مجتمعه الوعى، فيمثل بذلك هذا المجتمع من حيث لا يدري أنه يمثله بانفائه مع آليات الاستدلال والإنتاج السردية التى تسكن وعى هذا المجتمع. ولأن مثل هذه المعرفة، معرفة سردية، ليس من شأنها أن تقدم إلا كل ما هو سرى أسطوري، مفترضة فى الأشياء اتساقاً متسلسلاً وجواهر كنهية خالصة، لا تستطيع مثل هذه المعرفة أن تمثل المجتمع تمثيلاً موضوعياً دقيقاً، بافتراض أن فكرة التمثيل Representation ذاتها فكرة قابلة للتحقق العلمى من الأساس؛ ومن ثم فإن هذا الإعلام يختلف عن المجتمع من حيث ادعائه تمثيله. ولو وضعنا ذلك فى عبارات أخرى نقول بأن الافتراض نفسه (افتراض المعرفة الكلية) هو افتراض ذو طبيعة سردية، يتوهم توهمًا أسطورياً أن للمجتمع ملامح وجواهر دينامية ثابتة يمكن معرفتها بصورة مُرضية أو نهائية⁴⁷، ومن ثم يعكس سردية الوعى الذى

47 بقول سوسيز على مبدل المثال أن (اللغة فى كليتها غير قابلة للمعرفة) فإذا كان المرء فيما يختص باللسان، فكيف الحال إذا فيما يختص بالمجتمع الإنسانى ككل الذى تعد اللغة على تعقيدها وتشابكها أحد جوانبه ووجهه.

انظر :

Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics* (1919), Roy Harris (trans), (Illinois: Open Court, 1988), Third Edition, p.20.

خرج عنه. وهو بذلك يمثل من حيث لا يلزم أنه يمثل ذلك أنه لو وعى وعيًا علميًا بمقدار زيف هذه الفكرة - فكرة التمثيل التي عرفناها في هذه الحالة بوصفها أحد جوانب (رسمية) هذا الإعلام - لما افترض مثل هذا الافتراض أصلاً، ولما استمتع بما يمنحه له هذا التمثيل المدعى وافتراضه السردى من سلطة تسمح له بإعطائه أو (منح) صفة المشروعية - مشروعية التمثيل - لغيره من جوانب المجتمع. ولما استمرت أفعاله الإعلامية - فى أغلبها - فى ترسيخ وتثبيت دعائم هذه السلطة ومن ثم سرديّة الوعي الناشئة منه.

أما دلالة هذا الافتراض الذى يريد أن يلقى فى الروع فهى دلالة سرديّة أيضاً، أى غير علمية أو مادية أو موضوعية برغم ادعائها غير ذلك، بل إن ادعائها ذلك نفسه من شأنه أن يزيد من وضوح سرديتها؛ ذلك أن مثل هذه المعرفة غير قابلة للتحقق العلمى، كما أشرنا سابقاً فى الفوارق بين المعرفة العلمية والمعرفة السردية، ومن ثم لا يمكنها - أى هذه المعرفة - أن تمثل هذا الكيان الهولوى الذى نطلق عليه مجازاً المجتمع، فتصير بذلك - أى هذه المعرفة أو افتراضها - معكوس هذا التمثيل - إن أمكن أصلاً - من حيث رغبتها السردية فيه.

وأما الجهة الثانية، وهى جهة (فرض) هذا الإعلام نماذج من الواقع - مؤسسة على افتراضه معرفة هذا الواقع بوصف هذه النماذج هى الواقع كله أو بعينه، وإن لم تكن، فهى صورته الأصل أو ما ينبغى عليه الوصول إليه، وهو ما يمكن أن نراه بوصفه الجانب الآخر من (رسمية) هذا الإعلام، فإن هذا الإعلام يتفنى تمثيله لهذا المجتمع من جانب (الفرض) نفسه - الذى قد لا يكون هذا الإعلام واعياً به تماماً - إذ ليس من أحد يطمح فى أن يفرض عليه شكلاً معيناً لواقعه الذى يحياه - ويمثله فى ذات الوقت من حيث انبثاق هذا الفرض من وجهة الوعي الحضارى التشبيهية السائلة فى مجتمعه، أى من حيث اتساق إيمانه بما يقدمه بوصفه التمثيل الصحيح أو

(اللائق) للواقع، مع منحه إيمانات أفراد هذا المجتمع بما يقدمونه (أو يدركونه) في حالاتهم الخاصة بوصفه التمثيل (المناسب) للواقع. لم يعد الواقع إذاً - في تعبير هذا الأعلام عنه - خاصة على شاشات التلفاز - إلا صورة صورية ليس لها أصل فيه. لم يعد الواقع في محلة هذا الوعي عاكساً للمفارق المنطقي المتخالف Differend كما أشار ليوتار سابقاً بكل ما له من تحالف لا انسجامي خشن، وموضوعية صالحة، ومادية Materialism غليظة، ومباشرة عملية جارحة، بل صار شبهة هذا المفارق وادعائه الذي يختصره ويبلوره فيحوّله إلى صورة تشبيهية له منعزلة عنه ومجردة منه وطارحة له بأسطورية افتراضه جواهر ثابتة فيه. لم يعد مثل ذلك المفارق المنطقي أصل الأشياء، بل صار خطأها غير المقصود الذي علينا استبداله بكل ما هو متسق شكلاً، ومنسجم صورةً، وكلّي في لبه، وجمعي في وجوده، علينا تصحيحه، و(تنعيم) غلظته وعو بروزاته الجارحة بكل ما هو (لائق) و(مناسب) و(متصل)؛ بكل ما هو غيره فيه، حتي يصير، فينمحي الواقع إنحمله وتصير (خرائطه) الصورية هي جُل ما فيه منه... هي الواقع أصلاً وتعريفًا وتبديلاً. يقول بوديلار:

لم يعد التجريد اليوم خاصاً بصنع الخرائط، أو بصنع المماثل المزدوج، أو المرأة أو التصور. لم يعد التشبيه الصوري للواقع خاصاً بالمواقع التي هي كيانات مرجعية، أو بالمواد الموضوعية فيها، ولكنه صار استصداراً لنماذج الواقعى بدون وجود أصل لها في الواقع؛ واقعاً مشابهاً، لم تعد المواقع الجغرافية سابقة على خرائطها، لم تعد موجودة أساساً، بل صارت الخرائط سابقة على المواقع؛ هي دقة التشبيهية التي تُوجد المواقع إيحاداً⁴⁸.

48. Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, Sheila Faria Glaser (trans.), (Michigan, USA: The Michigan University Press, 1994) p. 1.

وهكذا يخلف نظام علاقات الأشياء فى الوعى التشبيهي عن مثيله فى الوعى العلمى من نظم يعرفها بوصفها مواضع إدراكية خاضعة لمجموعة القوانين المشكّلة لآلياته الاستيعابية ومن ثم، فيمه الحضارية وأحكامه المعرفية والنفسية، إلى نظم سرى أسطورى النزعة وتشبيهي الشكل يضعها فى تكوينات (أساسية) و(جوهرية) تفترض وجودها المطلق المنسجم وثبوت أشكالها الدينامية الكنهية والوظيفية، ومشروعية استطرادات أفعالها الوثائقية بوصفها جميعاً بديهية وطبيعية وتاريخية.

إذ ليس من قبيل الحظ السيئ وحده أن ترسخ فى مخيلتنا الحضارية ووعينا الحضارى بشكل عام مفهوم مبدئى يشرع (السلبية) أو (الحيدانية) كرد فعل ممكن وحيد على كل ما لا نرتضى به أيّ ما كانت نسوته أو ضغطه على مفردات الحيلة اليومية التى يحياها أفراد المجتمع، وأيّ ما كان قدر عدم احترامه أو اعتباره لهؤلاء الأفراد الذين يدعى أنه يتعامل (معهم؟).

ولا غرابة إذا فى عبارات نسمعها كثيراً تشير على مدى امتلاك هذه السلبية لمعظم مفردات الفعل الحضارى وآلياته الوعية فى أغلب مستوياتها الثقافية، من مثل: (إنت عايز تغير الكون؟)، (هية الدنيا كده)، (الحيلة عايزة كده)، (لا تتحلّى من إذا قال فعل)، وغيرها الكثير والكثير من العبارات التى تشي باكتمال حلقات الصورية الأسطورية فى هذا الوعى التشبيهي التى تقدم واقعها الشبيه بوصفه الواقع الممكن الوحيد، وسردية وعيها بوصفها يدهية وطبيعية وليس منها فكاً.

والأمر يمكنه أن يكون على غير ذلك تماماً - وهو ما تقتضيه خبرة التعقل الإنسانى فى تاريخها الطويل: نسخة الواقع المشبه ما هى إلا احتمال واحد من احتمالات كثيرة مغايرة؛ و(الكون) قابل تماماً للتغير - بل هو فى حالة ديمومة تغير لا تتوقف عند مستوى أو عنق أو شكل أو منهاج مع كل فعل نفعله، إدراكى أو استنتاجى أو

تذوقى أو حكمى أو إنتاجى أو تقيىمى، سلمى أو إيجابى، ترسبى أو دافع للتحرر والتحرير، إلا لو توقفت الحيلة نفسها، أردنا ذلك أو لم نرد، رأينا ذلك أو أعمتنا عنه سرديّة وعينا ونشبيهيته. اعترفنا بذلك وأخذنا منطلقاً أو أصررنا على واقعنا المشبه بوصفه (الواقع) الذى لا بُدّ منه ولا يد لنا فيه.

وليس ذلك من قبيل نفى التنظيم والسعى وراء الفوصوية والعفوية كما نريد هذه السردية والنشبيهيّة إيهاً من داخل أفكارها الأسطورية وأهدافها الميتافيزيقية التى - كما رأينا - تفصل الفعل الحضارى عن هدفه الذى وجد لأجله وموضوعه الذى أنشئ ليرضيه، بل هو من قبيل السعى لإيجاد مبادئ تنظيمية وتشكيلية لينة و عملية أكثر التصاقاً بإشكاليات الفعل الحضارى وتعقداته وبأجديات الواقع العملى المباشر، ومن ثم أكثر تنظيمية وغرضية وتوجّهاً نحو موضوعها وأهدافها الينينة. مبادئ لامبدئية المبدأ والمنطلق تحتوى على معالم فلسفية تعترف (أو تحاول جاهلة الاعتراف) بقدر تعقّدات الكائن الإنسانى وفعله الحضارى كليهما، ومن ثم لا تنفيه من سجل الموجودات باختصاره واختزاله وتجريده وطرحه داخل غافج صورية مُبسّطة ومهومة وخيالية تضمه فى تناقض شكلى مباشر أو انساق نوعى كامل بحثاً عن معانى مطلقة وأحلام بطولية سردية رومانسية متسامية، بل تصنع آلياتها وفق اعتبارها هذه التعقّدات: موضوعها هو مفهوم عملى عن الفرد فى المجتمع، وهدفها هو الفعل الحضارى الإيجابى المنتج دون تبييت جوهرى أو نفى صورى لهذا الاعتبار نفسه.

هى إذا مبادئ تحتوى الأبعاد الموضوعية والمادية فى رؤية ذلك الواقع وتؤمّن لما فتتخذ قواعدها فى الفعل من فكر التغير بكل ما قد يمليه من جنرية (أو تطرف) لا من دوافع (الأمان الوجودى) و (الطبقية الثقافية) والبحث عن السلطة الرقابية والعرفية. ولكى يمثل على (إمكانية) وجود مثل هذه المبادئ، سنشير فى الصفحات

القليلة القادمة إلى بعض أفكار ما بعد الحداثة الغربية وجزء من جوانب تشكلاتها في الوعي الحضارى للعقلية الغربية.

4 - أفكار ما بعد حداثة، الوعي المضاد أو الوعي بالوعي⁴⁹:

لسنا - إذ نريد مناقشة بعض أفكار وتصورات ما بعد الحداثة الغربية - نحاول أن نشي بأن مثل هذه الأفكار والتصورات يمكنها (استبدال) الأفكار والتصورات التي تنطوى عليها سردية وعينا الحالى و تشبيهته؛ أو أنها - بوصفها كذلك - تستطيع فى حد ذاتها - بشكل ما - مجابهة ومقاومة مثل هذه السردية والنشئية وأثارها السلبية على الوعي. فهناك أسباب كثيرة تمنعنا من مثل هذا الافتراض؛ منها على سبيل المثال أن المناهج الوعية والأفكار الحضارية الخاصة بمجتمع ما ليست وليدة لحظة تاريخية معينة أو منطق فلسفى وحيد أو عوامل اجتماعية محددة، كل على حدة، بل هى نتاج كل هذا الذى يضرب بجلوده فى تاريخ وعى مجتمعهما بأسره، ومن ثم لا يمكن رؤيتها وكأنها مكعبات متراسة يمكن استبدال أحدها بالآخر بمجرد التعرف عليه كما يشى هذا الافتراض.

49 من أفضل المحو و أولها التى ناقشت ما بعد الحداثة فى سياق أفكارها الثقافية والفكرية العامة وعلاقتها بالحداثة هو بحث المنظر والناقد الأمريكى ليهاب حسن: أنظر:

- Ihab Hassan, *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, (Ohio, USA: Ohio State University Press, 1987).

وانظر أيضاً:

- Madan Sarup, *Poststructuralism and Postmodernism*, (New York & London: Harvester/ Wheatsheaf, 1993), Second Edition.

- Jean-Francois Lyotard, *Toward the Postmodern*, Robert Harvey and Mark s. Toberts (eds.), (New Jersey, USA: Humanities Press, 1993).

وثانيها: أن افتراض إمكانية (الاستبدال) ذاتها تعكس معرفة تامة بالأطراف المستبدلة هي بالضرورة أسطورية - أي تعكس سردية وتشبيهية من شأن هذه الأفكار نفسها مناهضتها ومقاومتها. وثالثها: إن مثل هذه الأفكار ما بعد الحداثية تنبثق عن هوية العقلية الحضارية التي أنتجتها وتخطب حاجاتها الخاصة ورؤاها الخاصة؛ وهي على ذلك أيضا مؤسسة - كما لو كانت مركبا كيميائيا - على خصوصية المنتج الحضارى الذى يشكل هذه الهوية؛ أى على مقادير ونسب الخليط الفكرى الاجتماعى الفلسفى النفسى الجمالى السياسى الإنسانى... الخ، من العوامل التى تشكل هذه الهوية لا على المستوى الأنى فقط Synchronic ولكن على المستوى التاريخى أيضا Diachronic بكل ما قد يشتمل عليه ذلك من فجوات وثغرات ومناطق عمى وتناقضات عميقة ومفارقات بل وسردية وتشبيهية؛ أى بكل ما فى ذلك من إشكاليات فلسفية وموضوعية خاصة بملامحه الحضارية.

ورابعها: أن عمومية هذه الأفكار أو تعبيرها (عن) الفعل الحضارى، هي عمومية وتعبيرية لها إشكالياتها وقضاياها الخاصة التى لا تسمح بالموضعة فى تراتب فكرى يمثل هذه السلاجة أو السردية. أن نخطئ ذلك هو أن نخطئ ما تنطوى عليه عقلية ما بعد الحداثى نفسها من رفض مبدئى للتناقضات الشكلية المزدوجة Binary Oppositions بما فيها من تهميش وتبسيط لما يحويه الفعل الحضارى من تعقدات، والواقع الإنسانى من إشكاليات، فضلا عما يحاول هذا البحث ذاته تبياناه من آثار آليات السردية والتشبيهية.

فقد ذكرنا فى مقدمة مناقشتنا للمسرد الثقافية الكبرى فى الفصل السابق أن توجه العقلية ما بعد الحداثية فى المجتمع الغربى المعاصر يحتوى على فكرة المقاومة (بالاحتواء)؛ بمعنى وقف الادعاء بالكونية والاستمرارية الحتمية مع الإفانة والتضمين لكل ما يمكن رؤيته بوصفه نافعا أو مثيرا أو مهدفا، ويعتمد، بدلا من السعى وراء

التناقض الشكلي، أفكار المتخالف النسبي غير القياسي Incommensurability والتناقض الجدلي العميق Antithesis والمفارقة Paradoxicality والفردية Individuality واللا انسجامية Heterogeneity، والتعددية Plurality، واللا استمرارية Discontinuity وحنمية الغموض اللغوي Linguistic fluidity، وغيرها الكثير من الأفكار والتصورات الفلسفية التي تسعى بها هذه العقلية - من داخل فعلها الثقافي المستمر، والواضح لغوياً، والفردى المستوعب للتعددية، والمنسجم المفترض للمفارقة، والمحتوى على التناقض الجدلي العميق والمتخالف قياسياً - أن تنقد وتُنقص قيم الوجود الجوهرى والصورى فيها وخارجها على حد سواء يقول المنظر الإنجليزى هال فوستر فى مقدمة كتابه (ثقافة ما بعد الحداثة) (1983):

تنبثق ما بعد حداثة المقاومة إذا من الممارسة الفكرية المناهضة ليس فقط للثقافة الرسمية التى فرضتها الحداثة، ولكن أيضاً (للطبيعية الزائفة) التى افترضها اعتبار ما بعد الحداثة نفسها محمّداً فعل على الحداثة. تهتم ما بعد الحداثة (فى المقاومة وما يتعداها) إذا بالتفكيك النقدي للتقاليد، لا باستخدام الأشكال التاريخية فى صورها الشائعة أو التهمة، ولكن بالنقد الفلسفى للأصول التاريخية وليس العودة إليها. باختصار، تسعى ما بعد الحداثة للمساءلة والاستكشاف لا لاستغلال الرموز الثقافية السائدة أو إخفاء ميولها الاجتماعية والسياسية⁵⁰.

من هذا المنطلق تتبدى أهمية تقديم هذه الأفكار، لا بوصفها (بدائل؟) بل بوصفها أمثلة حية على وجود وعي مغاير لما تقرصه وتفرضه سردية وعينا الحضارى المعاصر وتشبيهته أو ما تريد هذه السردية وتسعى هذه التشبيهة لإيهامنا به فى وعيها بالعالم. وتبلى

50 Hal Foster (ed.), Postmodern Culture, (London: Pluto Press, 1983) p. 10

أيضاً أهمية فهم هذه الأفكار في تعبيرها عن وعى الشعوب الغربية المعاصرة في خصوصياتها الخاصة بما قد يفتح الباب أمام محاولات إفراز مقاومة لهذه السردية وتلك التشبيهية من داخلها بإعطائه مثل هذه المحاولات أمثلة حية على (إمكانية) المقاومة واحتمال الوعى المضاد أو الوعى بالوعى.

5. اللامركزية centricity.Ex أو انتهاء الجواهر:

تقول الناقلة الكندية لنذا هاتشور:

ليس من شأن ما بعد الحداثة تعليق الحكم أو تميع الرؤية، ولكن من شأنها مسائله قواعد أى من اليقينيات (التاريخ، الذاتية، المرجعية) وإى من مقاييس الحكم. من يصعبهم؟ ومتى؟ وأين؟ ولماذا؟ ليست ما بعد الحداثة مجرد (تحلل) أو (دبول) سلى فى التماسك والنظام بقدر ما هى تحلل جذرى للتصور الأصل الذى على أساسه يتم الحكم بالتماسك والنظام. وليس من شك فى أن هذا الموقف التحقيقى؛ هذا الصراع ضد السلطة، هو - على الأقل جزئياً - نتاج ثورة اللامركزية؛ (السياسات الجزئية). ومن الصعب جداً - فيما اعتقد - تصور أن مثل هذا التحدى لنماذج الوحدة والنظام يمكن أن يكون مرتبطاً بشكل مباشر بحقيقة أن الحياة اليوم أكثر اختراقاً وفوضوية. بالرغم من أن الكثيرين قد تصوروا ذلك.. إن مثل هذه التحديات صارت اليوم بدايات الخطاب التنظيرى المعاصر؛ ومن أكبرها هو ذلك الذى قدمته النظرية والممارسة الجمالية كليهما، هو تحدى فكرة المركز بكل أشكالها.. فمن رؤية لا مركزية. لو أن عالماً بوجود، فإن كل العوالم الممكنة توجد أيضاً، ومن ثم تحل التعددية التاريخية محل الجوهر الأبدى الخالص⁵¹.

من أهم الإنكار التي تبديها عقلية ما بعد الحداثة في الغرب - كما يشير المقتبس السابق - هي فكرة رفض المركز Centre؛ بمعنى

51 Linda Butcheon, *A Poetics of Postmodernism*, (1988) p. 58 59.

رفض وجود نقطة بدء (منطقية؟) تكون أساساً أو محوراً تتبنى عليه أو تدور حوله مفردات أفكار أخرى - أيًا ما كانت درجة جدلية هذا الجور أو المركز أو قدر تغير صورته وتبدل أشكاله، ومن ثم رفض (المركزية) Centricity، كنموذج فلسفي يمكنه التعبير عن تعقيدات علاقات التفاعل الإنساني بالأشياء والأفكار، لما تشي به فكرة المركز - وفكرة المركزية عامة - باهامشية والتهميش؛ هامشية كل ما هو غير المركز بالنسبة له وتهميش ما يبعد عن المركز فيه. من هذا المنطلق نتخذ ما بعد الحداثة معنى لفكر المركزية تسعى هي لناهضته وتقويضه - يشير هذا المعنى إلى الوجود الضمني الجوهرى للأشياء فبفترض ويعتمد تصورات النظام System؛ (الكلية Wholeness والجمعية Totalization) - لما فيه - أى النظام - من معنى سلطوى أسطورى نحو أفكار سرديّة من مثل الوحدة Unity والواحدية Oneness وفرض النظام Order، تعمل المركزية إذا على تهميش الاختلاف الفردى والإنسانى العلم بوصفه - قى أفضل حالاته - وجودًا متمثلًا لما يدعيه هذا النظام من اتساق جوهرى، إما بالتناقض الشكلى أو بالتوافق فى الأشياء وطبائعها، لا بوصفه وجودًا متخالفًا غير قياسى.

ومن ثم يظهر رفض ما بعد الحداثة لهذا الفكر، وللتصورات القائمة وفق جدله، لا بنفى ما قد يكون له من نفع أو قيمة نفياً نهائياً - ومن ثم أسطوريا - كاملاً، بل بنفى (طبيعته) أو (بدايته) التى يدعيها من خلال طرح مُسائلة جذرية فيما يتضمنه من ثوابت وأصول. فقد رأينا - على سبيل المثال - فى الفصل السابق اتهام هانسن لرؤى كل من فوكو للتاريخ⁵² وديريدا للعلاقة بين الأدب

52 Michel Foucault, The Archaeology of Knowledge, (New York: Pantheon Books, 1972).

- Michel Foucault, The order of Things: An Archaeology of Human Sciences, (London: Routledge, 1970)

والفلسفة⁵³ بكل ما فى هذه الرؤى من تفتيت للكثير من اليقنيات والثوابت أو المعطيات المتوهمة حول ذلك التاريخ، وفى علاقة الأدبية Literariness بالعقلية Rationality، أو بكل ما فيها من تشريع جدلى للتصورات (المركزية) التى كانت سائدة فى، وحتى نهاية، الحداثة الثقافية Cultural Modernity المعروفة بمرحلة الحداثة العليا High Modernism فى الغرب، بأنها - أى هذه الرؤى - برغم ذلك تحتوى نفسها على (مراكز فلسفية) من مثل (السيطرة) أو (السلطة) عند فوكو؛ و(الكتابة) عند ديريда.

وليست هاتين وحدها من أثار مثل هذه القضية، فالناقد والمنظر الأمريكى أندريا هويسن على سبيل المثال يرى مثل هذه الرؤى فيما يعرف فى الغرب المعاصر تحت اسم ما بعد البنيوية Poststructuralist بوصفها خطابات فلسفية تنتمى إلى الحداثة لا إلى ما بعد الحداثة، يقول هويسن:

بـلرغم من أن الكثير من أوجه ما بعد الحداثة ومضردات ما بعد البنيوية يلتقى ويتقاطع ويمتزج، إلا أنهما بعيدان كل البعد عن أن يكونا متطابقين تماماً؛ (وحتى عن أن يكونا من جنس واحد. ولست بذلك أشكك فى أن الخطاب التنظيرى للسبعينيات كان له وقع كبير على أعمال عدد غير قليل من

لهذين الكتّابين ترجمتان عربيتان قام بهما سالم يفون هما:
- حفريات المعرفة، (بيروت: المركز الثقافى العربى، 1987).
- الكلمات والأشياء، (بيروت: مركز الاتحاد القومى، 1989).

53 انظر:

- Jacques Derrida, *Writing And Difference*, Alan Bass, (trans. & Intro.), (Chicago, USA: University of Chicago Press, 1978).
 - Jacques Derrida, *Acts of Literature*, Derek Allridge (ed.), (New York & London: Routledge, 1992).
 - Jacques Derrida, *Dissimulation*, Barbara Johnson (trans and intro), (London: The Athlone Press, 1981).
- مسللاً عن كتابه (عن التحويات) الذى ذكرناه لنفا.

المبدعين في أوروبا والولايات المتحدة كليهما. ولكن ما أشكك فيه بالرغم من ذلك هو الطريق التي قيّم بها هذا الواقع في الولايات المتحدة بصورة آلية بوصفه ما بعد حدثي، ومن ثم تم دفعه إلى مدار نوع من الخطاب النقدي الذي يؤكد وجود اختلاف جدي ولا استمراريته همه عند سببه ولأمر الواقع يشير إلى أن ما بعد البنيوية في الولايات المتحدة وفي فرنسا اهرب للحدث عما اعتاد مناصرو ما بعد الحداثة الافتراض. فالمسافة التي توجد بالفعل بين الخطاب النقدي (النقد الجديد) والخطاب النقدي لما بعد البنيوية (وهي المعادلة التي تجد أهميتها في الولايات المتحدة فقط، لا في فرنسا) لا تتطابق مع الاختلاف بين الحداثة وما بعد الحداثة. وعليه، يمكننا أن نقول إن ما بعد البنيوية هي في مقام الأول خطاب من وعن الحداثة؛ وأنه لو وجب علينا أن نحدد ما هو ما بعد حدثي في خطاب ما بعد البنيوية سيكون علينا أن نجد في الطرائق التي فتحت بها ما بعد البنيوية إشكاليات جديدة في الحداثة وأعادت موضوعة هذه الإشكاليات في تشكيلات خطاب عصرنا الحالي⁵⁴.

إلا أن هاتشن - كما رأنا - تعترف أيضاً بوعي هؤلاء المنظرين وغيرهم من منظري بدايات مرحلة ما بعد الحداثة مثل هذه المقاربة (أي نقد المركز ومحاولة تشريح فكر المركزية وفي نفس الوقت إعتماده مركز فلسفي ما تتم عليه هذه المحاولة وهذا النقد) أي بمحاولة هؤلاء المنظرين استخدام هذه المقاربة نفسها للإيجل بأن ما يسمعون إليه ليس استبدالاً لنوع من الأسطورة الفكرية بغيرها؛ ليس تدميراً كاملاً - ومن ثم ميتافيزيقياً - لفكرة المركز، بل هو مسائل جذرية لمبادئها الأساسية وقواعد مشروعيتها الفلسفية هو مسألة تستطيع أن تمنح ما همشته هذه المركزية أو تهمشه بفعل وجودها من أفكار

وتصورات وحالات حضارية (فرعية؟)، ما لهذا المركز من مركزية، ومن ثم نبيان ما به - وفق منطق نفسه - من هامشية؟ مذبذبة بذلك كلتيهما هامشية الهامش والمُهمَّش، ومركزية المركز والمُركز بفعل احوائها المفارقة ونقدتها الفلسفي له وتجميد ادعاءاته بالبداهة، وإظهار ما يعنى عنه فيه وما يخالفه من جدليات استكشافية وتساؤليه ومن ثم لا يتحول المركزي إلى الهامش أو الهامشي إلى المركز، بل تنزل التواعد الفكرية والفلسفية التي على أساسها تم تصور وجود مثل هذا المركز وهوامشه كليهما، فلو - كما تقول هانسن - كان هناك (عالم يوجد، فإن كل العوالم الممكنة توجد أيضاً). وهكذا تسقط بداهات الثنائيات الجوهرية جميعها؛ الأنا والآخر، الخارج والداخل، المنسجم الشكلي والمختلف التصوري، لتصير جميعها إشكاليات فلسفية ليس فيها قول فصل أو حد قاطع، ليست على ما تدعيه من تناقض كنهى أو ثبوت نوعي غالباً تمنحها روايتها الكلية (الجمعية) للعالم وللعمل الإنساني، بل تصير جميعها مرتبطة بالمتخالف غير القياسي الذي لا يتناقض ولا يتفق وفق فكرة النظام البنيوية وفكرة فرض النظام السردية. الفرد في المجتمع هو منسجم غير منسجم الطبيعة، متسق/ غير متسق التوجه مع ثقافته وعقلية مجتمعة في ذات اللحظة، هو مختلف اختلافاً غير قياسي ومشارك اشتراكاً مفارقياً غير توافقي، بوصفه فرداً، وبوصفه كائناً اجتماعياً، في نفس اللحظة مع غيره في مجتمعه. وكذلك مفردات الثنائيات المزدوجة المتقابلة الأخرى جميعها التي أوهمتنا - لردح غير قليل من الزمن - أنها على تلك الحالة الدينامية المتغيرة من الاتساق النوعي والانسجام الكوني الدائم.

ولنتخذ على ذلك مثلاً لا يزال تاريخه حياً في الأذهان ألا وهو النقد الأدبي الذي سادت فيه لفترة غير قليلة منطلقات تتخذ من المؤلف كذات موضوعية (رؤاه الفكرية والفنية، اختياراته التقنية، ثقافته الخاصة، تعليمه وقراءاته، إلخ). وكذات نفسية (مشوار حياته

الفنى، وظروفه الاجتماعية والاقتصادية وتأثيراتها عليه، ميوله الجمالية، ذوقه التعبيري، الفنانين الذين أعجب بهم وأثروا عليه.. إلخ) مبدئاً طبيعياً لها فى التعامل مع الأعمال الأدبية، باعتبار أن المؤلف هو مصدر العمل وأصله، وأن العمل هو مجرد صورة هذا الإبداع المتبدلي للعيان.

ثم سادت بعد ذلك فى النقد منطلقات تتخذ من النص نفسه منطلقاً لها مستقلاً استقلالاً شبه كامل عن مبدعه - فيما يعرف عامة (بالنصية) Textuality أو النقد الجديد New Criticism الذى تبدى فى نظريات نقدية من مثل البنيوية Structuralism والشكلية Formalism - أو من الكتابة Writing نفسها مبدئاً تكوينياً تلتف حوله كافة مفردات الفعل الإبداعى والجمالى النوعى كليهما فى النص فيما يعرف بالتفكيك Deconstruction (جاك ديريدا وبول دى مان وغيرهما). ثم سادت فيه بعد ذلك رؤى نقدية تتخذ من القارئ أو المتلقى مبدئاً أساساً يلخص العمل الأدبى فى فعل استقباله - كما أشرنا فى الفصل الأول - فيما يعرف بنظريات الاستقبال Reception أو القراءة Readership أو التأويل Interpretation، ومن نفى الإبداع عن المؤلف وعن النص كليهما، بل وربما - فى بعض الأحيان - نفى وجودهما أساساً - أى المؤلف والنص - إلا فيما يختص بفعل التلقى ذاته سواء كان ذلك خاصاً بالفرد أو بالقارئ داخل مجتمعه التأويلى.

أما رؤية ما بعد الحداثة بشكل علم الخاصة بهذه التوجهات فهى رؤية تعتمد هذه الأفكار جميعها، ما ذكرناه منها وما لم نذكره، بوصفها أفكاراً مطروحة، نافعة أحياناً، لها مشروعيتهما فى الوجود، وجاذبيتهما الخاصة، وقابليتهما الداعية للتأمل، هى (السئلة) أكثر من كونها إجابات، إلا أن منطق كل منها ليس على ما يدعيه لها من النقاء أو الكونية أو الشمول، وأنها - على ذلك - فى غير ما نفترضه لنفسها من تناقض شكلى بينها أو جوهرى، وأن فلسفاتنا قد

تكون مفيدة ولكن داخل أطر معينة في أحيان معينة، ووفق جدل معين، وتحت ظروف فلسفية و منطقية معينة غير دائمة أو كاملة أو مغطية، أي هو مشروط بمحائص الموقف الجدلي المتخذ لأحدها دون الآخر، ودرجة تبريره الفلسفي لاختياراته النقدية، ومن ثم مشروط بمشروعية هذا الموقف وتأهله للقبول الموضوعي الخاص بحالته الخاصة.

ومن ثم تعمل ما بعد الحداثة وثقافتها على نقد (واحدية) هذه المنطلقات جميعها بتبيان (إن ادعت التناقض التام) ما قد يكون بينها من اتصال أو توافق أو التقاء، وإظهار (إن ادعت التلاصق والاستمرارية) ما قد يكون بينها من تخالف واختلاف قياسي في حالاتها الشرطية المشروطة بالموقف الجدلي الخاص بها، ومن ثم تعمل ما بعد الحداثة على نقض ما فيها من ادعاءات بالبداية الأولى أو الطبيعية. باختصار تحاول ثقافة ما بعد الحداثة في الغرب المعاصر موضعة الفكر النقدي في علاقته بالنصوص في فكر النص الذي هو - من قبيل العالم، أى عالمية النص لا بمعنى شيوعه أو انتشاره ولكن بمعنى علاقته الحتمية بالعالم المعاش بكل ما فيه من أبعاد اجتماعية أو ذاتية أو نصية (كتابية أو قراءاتية)، فيما أسماه المنظر والناقد الأمريكي الفيلسوف إدوارد سعيد (عالمية النص) Worldliness of Texts؛ يقول في كتابه (العالم، النص، الناقد) (1983):

حتى لو قبلنا بشكل عام (كما أفعل غالباً) الجدل الذي قدمه هابدن وايت - أنه ليس ثمة طريقة يمكن بها أن نتجاوز النص لنقبض مباشرة على التاريخ (الحقيقي) - لا يزال من المحتمل القول بأن مثل هذا الادعاء لا يفرض انتهاء الاهتمام بالأحداث والظروف التي يعبر عنها وتستلزم وجودها النصوص ذاتها. مثل هذه الأحداث والظروف هي أحداث وظروف نصية أيضاً.. وكثير مما يجري داخل النص يشير بدوره إليها ومن ثم يرتبط أيضاً بها. وموقفى إزاء ذلك هو أن

النصوص عامته Worldly (من قبيل العالم)؛ هي ولي حد ما أحداثه، حتى لو يبدى منكرة لذلك، لا نزال جزءاً من العالم الاجتماعي، الحياة الإنسانية -وبالطبع اللحظات التاريخية- التي تشكل مواضعها وتؤوّل فيها⁵⁵ - العبارات داخل الأقواس من إضافة المؤلف.

ومن ثم تتأخى فكرة اللامركزية centric-Ex في ثقافة ما بعد الحداثة مع فكرة أخرى هي التعددية Plurailsm تحتوي على ما تحتويه الفكرة الأولى من افتراض اللاتجانس Heterogeneity أو التحالف غير القياسي وتسعى كما تسعى الأولى لإثبات مشروعية الوجود لكل ما يمكن تقديمه دون أن تفترض تلك المشروعية افتراضاً أو تحاول قصراً تعريفها بالتملم أو الاكتمال. ويمكن أن نرى هذا المعلم (التعددية) بلباً في الكثير من الظواهر الثقافية والمعرفية في الغرب المعاصر، الإعلام مثلاً، في مناقشة قضية ما، لتكن مثلاً قضية العنصرية يحاول جاهداً أن يقلم وفق رؤيته الخاصة كافة التيارات المتعلقة بتلك القضية؛ المناهض لها والمؤمن بها، العامل وفقها والرافض لفكرتها، أقول (يحاول) لأن هذا الإعلام لا يفترض معرفته (بكل) هذه التيارات أو حتى بقدرته الفعلية على تقديمها أو بفهم

55 Edward W. Said, *The World, the Text, and the Critic*, (London: Vintage, 1983), p. 4.

لمقطع المترجم هو:

Even if we accept (as in the main I do) the arguments put forward by Hayden White, there is no way to get past texts in order to apprehend "real" history directly - it is still possible to say that such a claim need not also eliminate interest in the events and the circumstances entailed by, and expressed in, the texts themselves. Those events and circumstances are textual too... and much that goes on in texts alludes to them, affiliates itself directly to them. My position is that texts are worldly, to some degree they are events, and, even when they appear to deny it, they are nevertheless a part of the social world, human, (i.e., and of course the historical moments in which they are located and interpreted.

أبعدها عند أى من التيارات المقدمة، ولكنه رغم ذلك يؤمن بوجود (التعددية)؛ مجتمعية أهمية المحاولة نفسها بالقدر الذى يؤمن فيه بعدم قدرته، فضلاً عن سداجة أن يُطلب منه، تمثيل هذه التيارات جميعها أو حتى معرفتها.

وينبثق هذا المعلم (التعددية) من فكرة ما بعد حداثة ثالثة، ألا وهى نقد مبدأ (الإجماع) Consensus (إجماع العلماء مثلاً أو المفكرين على ارتباط مقولة ما بالحقل المنوط بها، ومن ثم صحتها أو نفعها أو حقيقتها) الذى كان أحد أسس التشريع والمشروعية فى مرحلة الحداثة. لم يعد اجتماع جماعة معرفية أو ثقافية على استنتاج ثقافى أو علمى ما، فى ثقافة ما بعد الحداثة، يعنى بالضرورة حقيقة هذا الاستنتاج أو صحته، بل صار يعنى ما يعنيه بالضبط: محرد اجتماع جماعة لغوية ما على مقولة معينة، إذ إن افتراض شروط المسائلة التاريخية اللامركزية والاختلاف العميق أو المتخالف غير القياسى تجتمع فى غياب الميتافيزيقيات التبريرية جميعها؛ لتضع شروط المؤقتة Provisionality وعدم الثبات وإشكاليتهما فى أي ادعاه بالواقع أو بالحقيقة. تقول هاتشن:

فأياً ما كانت السرود والانظمة التى سمحت لنا يوماً أن نعتقد أنه بإمكاننا بصورة غير إشكالية أن نُعرّف بشكل كوني قاطع الرؤى العامة، أضحت اليوم تحت صعد التساؤل والمسائلة المستمرين اللذين يفرضهما الاعتراف بالاختلاف فى النظرية والممارسة المنية كليهما. والنتيجة، فى أكثر صورها تطرفاً، أن الإجماع أضحى وهم الإجماع، أيّ ما كان تعريمه، أهو خاص بثقافة الخاصة (المعلم، الواعى، المنتخب) أو بثقافة العامة (تجارية، شعبية، تقليدية).

على هذا الأساس، تتأكل أيضاً أفكار الجنس أو النوع الأدبى أو الفنى Genre وأفكار الذات الخاصة أو العبقرية Genius، والإبداع الخالص ingenuity وتتأكل معها أفكار الطبقة الجمالية (الفن الرفيع؟) والطبقة الثقافية أو الجدارة Authenticity، ومع

ذلك كله يتشكل تحدٍ أساس في فكر ما بعد الحداثة بوجهيه النظري
التنظيري والجمالي العملي أو السياسي لتبديات السلطة Authority
معرفيًا وجماليًا واجتماعيًا.

ومن ثم تعتمد ما بعد الحداثة الفنية أفكارا تعبر عن هذا
التحدى مثل الانفتاح النصي Textual Openness بين النص
والقارئ الذي لا يصير فيه المؤلف حاكما للمعنى ومقلدا لتاج
الإبداع بل يصير فيه المؤلف جزءاً - ربما بسيطاً - في عملية إنتاج
هذا المعنى، ومن مثل (الذاتية الجديدة) New Subjectivity⁵⁶ في
تعبير الناقد الإنجليزي نايجل وييل التي تفترض أن جماليات الإبداع
الأدبي (أو الفني عامة) غير مرتبطة بذاتية الكاتب النفسية أو آلامه
وخبراته وتعذبه الحياتي كما يشير المفهوم الشعبي السائد؛ وأن
النص - من هذا المنطلق - عليه أن يعتمد عن مثل هذه الذاتية التي
توضع المؤلف في مكان كوني في سلطة متعالية تفترض جماليات
مرسخة (كالتمصص Diegesis والتمثيل أو التقليد Memesis)⁵⁷،
ومن مثل أفكار اللامرجعية اللغوية referentiality-Non أو إظهار
الأبعاد الإيحائية في اللغة Gestural والتعامل معها لا بوصفها

56 يناقش هذا الناقد في هذا الكتاب لد أهم للشعراء الأمريكيين للمعاصرين (جون
أشيري) بوصفه معبراً عن الذاتية الجديدة في ما بعد الحداثة.

- Nigel Wheale, *The Postmodern Arts: An Introductory Reader*, (New York & London: Routledge, 1995).

57 التعبيرين Diegesis و Memesis بمعنى التقمص والتقليد استخدامهما سقراط لأول مرة
في الكتاب الثالث من جمهورية أفلاطون للإشارة إلى إرادة الشاعر التعرف على أنه
هو صاحب القول في قصيدته، والذاتية Memesis تشير إلى استخدامه صوتاً آخر في
العمل الشعري لا يريد القارئ أن يراه بوصفه صوت الشاعر، ومن هنا يتأتى
استخدامها المعاصر بوصفها التقمص والتقليد.

أنظر:

- Jeremy Howthorn, *A Concise Glossary of Contemporary Literary Theory*, (New York And London: Edward
Arnold 1992), p. 41.

وسيلة شفافة غير مرئية توصل ما هو غيرها أو دونها من أنكار
ومشاعر وتصورات، ولكن بوصفها نفسها صانعة لهذه الأفكار
والمشاعر والتصورات⁵⁸ يقول الناقد الإنجليزي مايكل دافيدسن:

إن تحليل مفردات السلطة لا ينبغي أن يؤسس على توجهات
المؤلف السياسية الخاصة ولكن على الأساليب اللغوية التي
بها تدعى أي مقولة حالة الحقيقة. وبالإضافة إلى ذلك، فإنه
يتأكد الشاعر على تجريدية ملامح فعل التخاطب لا على
جدارة اللحظة التعبيرية، يعترف الشاعر ويضمن طارئية
الملفوظ في التبادل الاجتماعي. ومن ثم يطالب عدم اكتمال
كل من مفردات الملفوظ في التابع اللغوي بنوع من القراءة
ليس حفرًا تعريضًا ولكنه نقدي استكشافي⁵⁹.

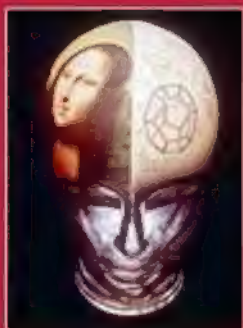
وهناك الكثير من الأفكار والتصورات التي تقدمها ثقافة ما
بعد الحداثة الغربية في تشكيلات وأعماق مختلفة ومتنوعة، تشير
جميعها إلى تلك الحانة من الوعي بالوعي التي ذكرناها آنفاً والتي
نرى في وجودها أحد القواعد التي يمكن - إذا استطعنا الوصول
إليها من داخل وجودنا الحضاري المعاصر - أن تكون فاتحة لباب
مقاومة سرديّة وعينا وتشبيهية.

ومن زائد القول أن نشير أيضًا إلى أن ما حاولناه نسي
الصفحات القليلة السابقة لا يدعي بأي درجة تغلّيته لظواهر
وأفكار وتصورات ما بعد الحداثة الغربية بل إن مناقشة أي هذه
الأفكار التي ذكرناها بالفعل؛ مناقشة (تجاوز) موضعيتها وفق سياق ما
بعد الحداثة التاريخي والاجتماعي والمالي يتطلب بحثًا أو بحثًا
بأكملها، قد نحتمل تبعاته يوماً ما، وأن هذه الدراسة - وإن حاولت

58 من المدارس الشعرية المعاصرة التي تعنت هذه الأفكار هي مدرسة شعر اللغة
الأمريكية التي ناقشنا بعض تطبيقاتها في الفصل الأول.

59 Michael Davidson, *Shaped by Design From Act to Speech Act in Language Writing*, Fragment, Issue 2,
(Autumn, 1990), p. 45.

تحليل بعض جوانب وعينا الحضارى المعاصر - لا تدعى - أيأ كان
 قدر إسهامها - من نفس المنطلق أنها قدمت وصفاً كاملاً وأقياً
 لآليات هذا الوعي، وليس لها أن تدعى شيمة مثل هذا الادعاء إن
 أرادت أن تتجنب السردية والتشبيهية اللتين رفضتهما.
 ولكنها تأمل - رغم ذلك - فى وضع تلك القضايا على ساحة
 المناقشة. ربما ساهم ذلك - بدرجة أو بأخرى - فى فتح الباب أمام
 محاولات التعرف والتعريف وأمام المقاومة الفاعلة غير الصورية
 لمفردات هذه الآليات وأفعالها السلبية فى مجتمعاتنا. حتى لا يتجهف
 التاريخ يوماً بأننا قد وقفنا مكتوفى الأيدي أمام ظواهر تدعى
 المعاصر غير قلدرين على تحليل أصولها وإدراك أبعادها ومسبباتها
 وعواقبها، غير قلدرين أو غير مريدين موضعتها على البحث الفكرى
 الموضوعى، أو أننا تركناها وأفعالها - السلبية أو الإيجابية - تمر مرور
 الكرام أمام أعيننا دون أقل انتباه منا لها أو استيقاف أو تحر أو تدقيق.



الوعي الحضاري وأساطير التصور البنيفية، السردية، التشبيحية

بالرغم من أن الكثير من أوجه ما يعد الحداثة ومفردات ما يعد البنيفية يتقن ويتشاطع ويمتزج، إلا أنهما بعيدان كل البعد عن أن يكونا متطابقين تماماً، أو حتى عن أن يكونا من جنس واحد، ولست بذلك أشكك في أن الخطاب التنظيري للسبعينيات كان له وقعا كبيرا على أعمال عدد غير قليل من المبدعين في أوروبا والولايات المتحدة كليهما. ولكن ما أشكك فيه بالرغم من ذلك هو الطريق التي قُبِلَ بها هذا الواقع في الولايات المتحدة بصورة آلية بوصفه ما بعد حداثة، ومن ثم دفعه إلى مدار نوع من الخطاب النقدي الذي يؤكد وجود اختلاف جذري ولا استمرارية فيه عما سبقه. والأمر واقعاً يشير إلى أن ما بعد البنيفية في الولايات المتحدة وفي فرنسا أقرب للحداثة عما اعتاد مناصرو ما بعد الحداثة الافتراض. فالمسافة التي توجد بالفعل بين الخطاب النقدي (النقد الجديد) والخطاب النقدي لما بعد البنيفية (وهي المعادلة التي تجد أهميتها في الولايات المتحدة فقط، لا في فرنسا) لا تتطابق مع الاختلاف بين الحداثة وما بعد الحداثة، وعليه، يمكننا أن نقول إن ما بعد البنيفية هي في المقام الأول خطاب من وعن الحداثة؛ وأنه لا توجد علينا أن نجد ما هو ما بعد حداثة في خطاب ما بعد البنيفية سيكون علينا أن نجده في الطرائق التي فتحت بها ما بعد البنيفية إشكاليات جديدة في الحداثة وأعادت موضحة هذه الإشكاليات في تشكيلات خطاب عسرتنا العالي